DET SKÖNA

OCH

DESS LAGAR.

FJORTON FÖRELÄSNINGAR

HÅLLNA VÅRTERMINEN 1889

AF

VIKTOR RYDBERG

STOCKHOLM

ALBERT BONNIERS FÖRLAG

GÖTEBORG

GÖTEBORGS HANDELSTIDNINGS AKTIEBOLAGS TRYCKERI

1901.

Förord till den elektroniska utgåvan

Originalupplagan scannades i januari 2013 av Bert H.

Konsten är icke något tillfälligt. Det att människosläktets historia är till sitt väsen kulturhistoria, det att kulturhistorien i sin ordning framställer en utveckling af mänsklig konstverksamhet, i hvars skeden folkens olika skaplynnen och tidehvarfvens olika signaturer framträda i en för våra sinnen förnimlig gestaltning — det är icke en slump, icke en lek af omständigheterna. Det har samma grund i världsordningen och är lika oskiljaktigt förenadt med hennes lagar, som att ett kosmiskt töcken format sig till ett solsystem, att lif uppkommit på de kring solen bildade planeterna, att det uppkomna lifvet rört sig med stegrad känslighet och stegradt medvetande genom serier af mer och mer utbildade organismer, samt att, hvad vårt jordklot vidkommer, människan framträdt där som den tills vidare sista och till medvetandet mest fullkomnade varelsearten.

Ehuru vi äro parter i målet och tala för vår egen sak, då vi påstå, att människan är fullkomligare än de andra organismerna på denna planet, så be-höfva vi likväl icke frukta, att omdömet är grundadt

Det sköna och dess lagar. Ipå inbilskhet och själföfverskattning. Det hvilar på noggranna iakttagelser af för handen varande sakförhållanden, och om det likväl vore oriktigt, så vore alla våra värdeomdömen, alla våra föreställningar om ett bättre och ett sämre, om ett fullkomligare och ett ofullkomligare lika oriktiga som det. Med andra ord: det sätt, hvarpå vi genom vår andliga organisation drifvas att se och bedöma tingen omkring oss, skulle då vara falskt, och självfva vår andliga organisation förfelad. I och med ett sådant antagande vore stafven bruten öfver allt vårt bedömande, allt vårt resonnerande, all vår forskning. Vi måste fördenskull fasthålla vid den

på jämförande iakttagelser grundade åsikt, att naturutvecklingen har på vår planet hunnit sitt tills vidare högsta skede i människans framträdande. Åsikten innebär en själfupp-skattning, som ej behöfver leda till högmod, ty den har en frånsida, som lika bestämdt låter oss veta, att innan människan uppträdde på jorden, fanns där visserligen och fortgick med oblidkelig hårdhet en strid om tillvaron, men där fanns ingen moralisk ondska, ingen nedrighet, ingen föraktlighet, ingen synd, emedan där fanns ingen ansvarighet och emedan bland de kämpande varelsernas hjärnor där fanns ej en enda, inom hvilken genom medvetandets dunkel framlyst mönsterbilder, idealer för tänkandet och handlingen.

Just i detta, att vårt väsen är sådant, att förr eller senare måste mönsterbilder, idealer för tänkandet och handlingen framlysa i vårt medvetande, just däri och allena däri består det företräde vi äga framfördjuren. Den större eller mindre likhet människan i fysiskt afseende har med dem hänvisar tydligen på, att de och hon äro leder i en och samma utvecklings-serie, att hon och de äro blad, som vuxit och växa på samma Yggdrasil. Människan har till sin sinnliga natur samma kraf som de, och hon har fördenskull också, som de, en plats i striden för den fysiska tillvaron. Utan mönsterbilder, utan ideal skulle hon vara hvad de äro: hon skulle vara djur, intet annat än djur, och antagligen det slugaste och grymmaste af alla de arter, i hvilka djurlifvet uppenbarar sig. Att hon är något annat och förmer beror därpå, att hon till anlagen är idealist, medan djuren äro realister.

För de djur, hvilka äro begåfvade med sinnesorgan, som likna våra, uppenbarar sig en fenomenvärld, liksom för oss, mer eller mindre liknande vår egen. Men af den oändliga mängd företeelser i rum och tid, som göra intryck på deras nerver liksom på våra, intressera dem endast eller nästan endast de, som de äro nödgade att uppmärksamma för att tillfredsställa sina lekamliga kraf, bereda sig skydd, försvara sitt lif. Därutöfver hafva företeelserna för dem ringa eller ingen betydelse. Därutöfver ställa de inga frågor och inga fordringar på världen. De fråga icke därutöfver efter det sammanhang, som förefinnes mellan fenomenen, efter deras orsaksför-knippningar och växelverkningar. De betrakta icke detta spel af bilder, färger, toner, hvilket yppar sig för deras syn och hörsel, såsom ett helt, såsom en värld, en kosmos; de känna ingen lust att utröna,hvar alla dessa företeelsers källa är, huru denna värld uppkommit, hvad meningen med densamma kan vara, om den har en mening, och hvad dess mål är, om den har ett mål. Än mindre ställer eller kan djuret ställa till sig själf liknande frågor: hvad dess upphof, dess bestämmelse och dess mål kan vara.

Människan åter började tidigt göra sig dessa spörsmål. De älsta minnen, som räddats till senare släkten, af mänskligt tankelif vittna om, att det sysslade med de problemen; släktets till oss komna älsta sånger äro kosmogonier, dess älsta skaldedrömmar skildra världar, i hvilka själarna nå ett mål, som ligger bakom de sinnliga företeelsernas gräns; en bland de älsta hopsummeringar det gjort af sina intryck framställer världsalltet i skepnaden af ett träd, således ett organiskt helt, ett Yggdrasil, som grodde ur ett i rymden befintligt frö och växte allt högre och genom tidens och rummets oändligheter utbredde grenar, hvilkas kvistar och blad äro världsepokernas skiftande varelseformer.

Detta är ju, kan man säga, i symbol eller poetisk bild den Darwinska utvecklingsläran. Så är det i självfva verket, endast med den skillnad, att utveck-lingsidéen, när den för första gången och mycket tidigt gjorde sig förnummen, gjorde det som en intuition, som en af fantasien åstadkommen hopsummering af de intryck världen utöfvat på människo-anden, medan den i våra dagar framträdt som en af den metodiska undersökningen gjord hopsummering af fakta, som med oerhörd möda af en mängd forskareunder många släktled blifvit konstaterade och uppfattade i sitt sammanhang med hvarandra. Mellan den okände prehistoriske Darwin, som först såg världen i rum och tid som en ofantlig, ur ett frö sig utvecklande organism, och det nittonde århundradets Darwin, hvilken såg den som en medels psykomeka-niska krafter utvecklad succession af former, ligga årtusenden, under hvilka människosläktet längtat att få veta, längtat att få utvidga det vetande, hvartill det hunnit, sträfvat att gripa tingens väsen vare sig med inbillningskraften i den poetiska hänförelsen, eller med den religiösa tron, eller med den nyktra exakta forskningen i fenomenen och med filosofiens kombinationer af alla på olika vägar vunna erfarenheter. Trängtan efter vetande, kraf på sanning har gjort sig gällande hos vårt släkte midt under den strid, som det i likhet med djuren har att kämpa för sitt fysiska bestånd, och har gjort sig gällande utan af-sikt att genom vetandet vinna hvad det verkligen som en biprodukt af sanningssträfvandet vunnit, nämligen nya skarpare

vapen i tillvarelsestriden. Trängtan efter vetande, kraf på sanning har gjort sig gällande för vetandets, för sanningens egen skull, och icke få hafva de våra likar varit, som skulle skjutit det mättande brödet ifrån sig och offrat sin jordiska tillvaro, om de därmed kunnat köpa en, om än så liten, förökning i kunskap.

Häri ligger en af skillnaderna mellan människan och djuret. Den förra har mönsterbilder, idealer, det senare icke, och den mönsterbild, det ideal, som här verkat, är mönsterbilden af ett vetande, somgenomtränger och omfattar världsalltet, är idealet af en sanning, i hvilken tänkandet är den trogna spegeln af den höga, djupa verkligheten. Ett sådant vetande skall människosläktet aldrig nå; men mönsterbilden sviker det likväl icke, ty den visar, såsom stjärnorna visa seglaren, den rätta vägen, ehuru stjärnorna själfva icke kunna nås.

Andra mönsterbilder, som ligga implicite i människans väsen och förr eller senare, svagare eller starkare, klarna och verka i hennes medvetande, äro den etiska mönsterbilden och det estetiska, idealet af det goda och idealet af det sköna. Människan bildar sig klasser af föreställningar om något, som bör vara, men icke år. Hon emottager icke den verklighet, hvari hon blifvit försatt, med fullständig underkastelse och utan kritik, huru bjudande, mäktig och öfverväldigande än den henne omgifvande världen må synas. Hon vill genom självföfning och självföfver-vinnelse förädla sig, genom uppfostran ställa barnen under förbättrande inflytelser och i samfundslifvet disciplinera de uppvuxne och böja deras själfviska instinkter under normer för det rätta och det allmänna bästa. Det vaknar hos henne en känsla, inför hvilken föremålen framträda som sköna eller icke sköna; hon vill omdana verkligheten ej endast så, att denna bättre tillfredsställer hennes materiella be-hof, utan äfven så, att den synes henne mer tilltalande och mer harmonisk. Och hon vill, hvad intet djur har velat, skapa själf, dana själf, ställa för sitt öga kopior af de bilder, som genom minnet af sinnesförnimmelser och genom fantasiens kombinationeruppstått i hennes själ, och medan hon, instinktmässigt drifven till sådant daningsarbete, tecknar och formar, uppstår konsten.

Det är genom närvaron af dessa tre idealer: sanningens, godhetens, skönhetens mönsterbilder, genom deras verksamhet i vår natur som människan varder kulturmänniska och därmed någonting för mer än djuren. Utan att dessa ideal kommit i henne till uppenbarelse, skulle den tidpunkt, hvari hon uppstode på vår planet, alldeles icke blifvit en epokgörande i planetlifvets utvecklingshistoria. Människans framträdande hade då ej varit annat än framträdandet af en ny form af ryggradsdjur och däggdjur att ställa bredvid de många andra djurarter, som uppkommit, lefva, strida och dö på detta världsklot. Först sedan idealen, så att säga, nedsväfvat till jorden och där tagit bostad i själar, danade att hysa dem, höjer sig djurlifvet härnere utöfver sig själf och varder till kulturlif. Och först därigenom varder någonting liknande plan och ändamål att skönja i det hela.

Huruvida vi hafva vetenskaplig rätt att tala om plan och ändamål i världsutvecklingen är en fråga, till hvilken jag längre fram torde komma. Men antingen det är en sanning eller endast skenet af en sanning, att i världsförloppet verkar ett förnuft, som ställt sig mål före, så är det alldeles otvifvelaktigt, att kulturmänniskan är tills vidare det sista och det mest betydande resultatet af de geologiska åldrarnes genom oräknade årtusenden fortsatta daningsarbete. Detta daningsarbete utgår, i få ord sagdt, på utbildandet af nervsystem, som förläna åt medvetandet —åt förnimmelsen, känslan, föreställningsassociationen, tanken — vidgad och stegrad verksamhet, och arbetet kommer med förut gifven nödvändighet till det resultat, att en varelseart ändtligen framträder, som efterlängtar och vill finna en Gud, som söker en förklaring på världstillvarons gåta, som för detta ändamål forskar i naturen och söker utreda hennes orsakskedjor och för samma ändamål forskar i sig själf och söker utreda sina föreställningars uppkomst och förknippningar, sitt tänkandes lagar, sin kunskapsförmågas gränser; en varelseart, som skiljer mellan godt och ondt och aldrig kan underlåta att göra det, huru hon än drager gränslinjen mellan dessa motsatser, och som fördenskull aldrig kan undvara föreställningen om en moralisk världsordning, huru hon än må stå villrådig om den föreställningens riktighet; en varelseart, som skiljer mellan skönt och osskönt och har en obetvinglig benägenhet att, så långt hon det förmår, gestalta sin omgifning harmonisk; en varelseart slutligen, som söker och i någon mån äfven finner medel att visa striden om tillvaron inom trängre gränser, för att ersätta den, så långt sig göra låter, med ett fredligt samarbete för tillvaron. Hvad naturens stora om-daningsarbete åstadkommit, innan det ännu hann fram till människodaningen, var framalstrandet af allt finare organiserade varelser, men hvilkas anlag och förmåga dock föga öfverskredo förmågan att lämpa sig efter och finna sig uti de

förhållanden, hvari de voro försatta. Sedan människan vardt danad, har i världsordningen inträdt ett väsen, som lämpar omständigheterna efter sitt förstånd, förändrarnaturförhållandena i enlighet med afvägda planer — som med andra ord ej nöjer sig med att anpassa sig själf i enlighet med de gifna förhållandena, utan också söker anpassa dessa till öfverensstämmelse med sina begrepp.

Genom en ytlig uppfattning af utvecklingsläran har i våra dagar utbredt sig en villfarelse, som visat sig ega betänkliga praktiska följder. Mängden af dem, som hört talas om utvecklingsläran, har uppfattat henne så, som om kulturlifvet icke vore den deter-mineräde fortsättningen af de utvecklingsskeden, hvilka lifvet i dess lägre former genomgick, innan kulturmänniskan vardt till. De synas betrakta kulturlifvet ej som den naturliga fortsättningen af hvad som förut varit, utan såsom någonting främmande, något oegentligt, hvilket genom ett misstag, svårt att säga af hvem, har kommit till stånd; de synas betrakta de intellektuella, sedliga och estetiska lagar, som i kulturlifvet göra sig gällande, som något artificiellt, något oäkta i jämförelse med hvad de kalla naturlagarne. Att de lagar, som styra vårt andliga lif, också äro naturlagar, ehuru af högre ordning, som genom världsutvecklingens egen gång kommit att intaga ett rum bredvid och öfver de andra, att kulturlifvet också är en naturordning, ehuru af högre art, och att de mönster af logiska, sedliga och estetiska idéer, som styra detta kulturlif, äro uppenbarelser, hvilka nu äga sitt naturliga rum i världsutvecklingen lika visst som fordom de dunkla föreställningar, hvilka rörde sig i hjärnorna hos stenkolsperiodens groddjur, triasperiodens pungdjur och Jura-periodens ödlor — därom synas desse herrar icke hafva en aning. De draga ett streck, där det passar sig för dem, genom utvecklingsserien, så att det af dem häcklade kulturlifvet står på ena sidan strecket, det så kallade naturlifvet på den andra, och med en devotion, som skulle kommit själfva den för naturtillståndet svärmande Rousseau att häpna, böja de knä för utvecklingen å den sidan strecket, i hvilken naturlagarne, oberoende af hvad de förmena vara falska inflytelser, fingo göra sig gällande.

Den äkta oförfalskade människan är fördenskull enligt deras mening den människa, hvilken lefver lika obesvärad af de sedliga och estetiska lagarne som Juraperiodens ödlor eller*kritperiodens tandbe-väpnade och ödleliknande fåglar gjorde det; den äkta oförfalskade människan är för dessa herrar den, som skattar åt sina lidelser lika obesväradt som grotthyenan och hyser samma respekt som hon för anständighet och goda seder. De förneka icke, att människan har att underordna sig en lag, men det är den, som gällde obegränsadt och utan intrång i den gamla goda tiden, då naturordningen icke var besmittad af människofunder, den lag, som kallas striden om tillvaron, lagen, som är själfviskhetens princip, bannlyser medlidandet och gör våldet identiskt med rätten.

Märkvärdigt nog, och hvad man sist skulle tro, är, att åtskilliga bland dem, som säga sig försvara de svages sak, åberopa denna lag och anse honom för den enda, som har att styra våra handlingar. Desse försvarare af de svage ha, sedan de ställt sigpå den lagens botten, ingen logisk rättighet att fördöma belgiske fabriksägare, som suga sina arbetare intill märgen, ty fabriksägarne kunna ju försvara sig med den järnhårda lagen om tillvarelsestriden. Jag förmodar, att de ej heller fördöma dem, utan anse deras förfarande naturligt och riktigt, men att de också från samma ståndpunkt finna naturligt och riktigt, att belgiske arbetare, i kampen för sin tillvaro, antända fabriker eller spränga dem i luften med dynamit. Den ytliga uppfattningen af utvecklingsläran kommer sålunda konsekvent till att uppfatta sam-fundslifvet som till principen ett krig mellan samfundets klasser, i hvilket den starkare har rätt att suga sista blodsdroppen ur den svagare, och den svagare rätt att tillgripa hvilka medel som helst att röja den starkare ur vägen. Med samma konsekvens kommer denna samma uppfattning af utvecklingsläran till det resultat, som nyligen lär förkunnats af en dess anhängare, att otukten, som följer sina lustar, har rättighet att få gälla som ärbar; hon följer ju därvid samma naturlag, som drifver hyenan.

I få ord sagdt: det är människodjuret, som med en af tankeförbistringen komponerad utvecklingslära uppträder mot kulturmänniskan och påyrkar tillbakagång till ett tillstånd, som kännetecknar förgångna perioder i jordens utvecklingshistoria.

Därvid må dock anmärkas, att i denna väldiga historia har själfviskhetens princip aldrig varit ensamt härskande. Den blinda själfuppehållelsen, som ej har annan uppgift än själfuppehållelsen, har visserligen varit allt ifrån början verksam i hvar ochen af de oräkneliga atomer eller kraftpunkter, som utgöra hvad man kallar materien;

den har varit verksam i hvar och en af de organiska förbindelser atomerna ingått, verksam i hvarje molekyl af den protoplasmatiska lifsström, som flutit genom de geologiska åldrarne. Men denna princip är rent kaotisk och skulle aldrig genom sig själf kunnat framgestalta en ordnad värld. Försöket att ensamt i kampen om tillvaron få förklaringsgrunden för organismernas stegrade utbildning och lifvets högre utdaning lider af ett metodfel, som likväl här icke är rätta platsen att påpeka och utreda. Men jämte denna princip verkar en annan, en ordnande, som har eller synes hafva en plan och ett mål. Huru vi hafva att benämna denna ordnande princip kan lämnas å sido. Om vi kallade den det absoluta, skulle mången frukta, att vi därmed veke från erfarenhetens område in på metafysikens; om vi kallade den Gud, kunde man säga, att vi från vetenskapens område veke in på trons. Ett kunna vi med visshet utsäga, att vårt eget tänkande har med den ordnande världs-principen något befryndadt. Det inom oss, som vi kalla våra tankelagar, det inom oss, som utgör vår logiska apparat och gestaltar den kaotiska mängden af våra sinnesförnimmelser till ordnade föreställnings-grupper och sluter dessa tillsammans i vårt medvetandes personliga enhet, denna vår inre organisation har, anmärkte jag, något befryndadt med den ordnande världsprincipen. Ty vore det icke så, då skulle vår logik och vår ur logiken framarbetade matematik icke kunna tillämpas på den värld, som genomden ordnande världsprincipen blifvit till hvad den är. Vår logik och vår matematik låta i hvarje fall till-lämpa sig på den fenomenvärld, som är den verkliga världens projektion in i vårt medvetande. Det är fördenskull vi kunna uträkna världskropparnes rörelser och förutsäga deras ställningar till hvarandra i aflägse kommande tider; det är fördenskull vi kunna uppställa fysikaliska hypoteser, som framdeles, genom fortsatta undersökningar, visa sig öfverens-stämma med de verkliga fysikaliska förloppen. Det är ett tänkande, som ordnar den stora världen utom oss, likasom det är ett tänkande, som ordnar vår egen lilla värld inom oss. Det tänkande, som ordnar den stora världen, är immanent i den; det tänkande, som ordnar vår egen inre värld, är immanent i den. Den relativa öfverensstämmelsen mellan båda bevisas af hvad jag sagt, och utan den vore en vetenskap omöjlig.

Vi hafva icke att föreställa oss det evolutionära arbetet så, att de båda principerna, ordningens och själfviskhetens, därunder kämpat inbördes, såsom Ormuzd och Ahriman strida i den zoroastriska teologien. Den blinda själfuppehållelsens oräknelige bärare hafva kämpat mot hvarandra, icke mot den ordnande principen, om hvars tillvaro de icke haft en aning. Ej heller har den ordnande principen våldsamt ingripit emot dem. Om det tillåtes att om denna världsprincip använda en föreställning hämtad ur det mänskliga själslifvets erfarenheter, kan man säga, att han tålmodigt bevittnat, huruledes jorden under oerhörda tidslängder varit ett slagfält, på hvilket monströsa organismer tumlat om i oblidkeligtkrig med hvarandra. I detta tålamod har ingen grymhet legat, ty de stridande ha följt sitt eget kynney och kriget har inneburit inga moraliska lidanden och endast försvinnande fysiska, som tjänat ett ändamål. Tålmodigt har den ordnande principen därunder bundit sina kausalitetskedjor, i hvilka dessa lidanden medverkat så, att striden om tillvaron, som i sig själf ej kunde fört till ett framåtskridande, burit frukt i utformandet af allt känsligare och ädlare organismer, tills tiden ändtligen var inne, då människan kunde framträda bestämd att uppfostra sig till bärare af en högre naturordning på den punkt i världsrymden, som blifvit hennes bostad. Långsamt klarnar människans medvetande om sin bestämmelse, och i den mån som det klarnar, skönjer hon en idealbild af sig själf, och när den bilden fullständigt klarnat, tager den mandom och uttalar hvad som är vårt släktes högsta bestämmelse: att mot striden om tillvaron ställa samarbetet för tillvaron, mot lustan den sedliga besinningen, mot våldet rättfärdigheten, mot själfviskheten barmhärtigheten och självförsakel-sen, samt att mot den djuriska inskränkthet, som bland fenomenen kan fästa sig endast vid dem, hvilka angå den fysiska själfuppehållelsen, ställa en san-ningsträngtan och ett forskningsbegär, som vill omfatta världsalltet. Ännu en fordran ställer detta män-niskoideal på människan: den ordnande världsprin-cipen har i henne skapat ett med plan och ändamål handlande väsen, som inom området för sin verksamhet skall fortsätta denna princips eget verk äfven i den formdanande riktningen.De serier af organiska former, växtvärldens och djurvärldens, hvilka draga sig genom de geologiska tidsåldrarne, förete i sin helhet en stegring af den art, att ett harmoniskt samspel af lifvets krafter gör sig i dessa former mer och mer gällande. De förete en stegring mot det sköna. Människan, som till sin kroppsliga beskaffenhet är ett resultat af förgångna epokers formarbete, är till sin andliga beskaffenhet ett resultat och på samma gång ett mikrokosmiskt eko af den ordnande princip, som tryckt sitt förnufts prägel in i världsutvecklingen och ger dess formarbete sin riktning mot skönheten. Likasom

människans tänkande är ett i hennes cerebrala inrättning brutet eko af det världsförnuft, som frambragt henne, så har hon inom sitt af nerverna stämda känslolif ett genom hennes sinnesorganer brutet eko af den kosmiska estetik, som utdanar tingen till den form-fullkomlighet, som de tillsvidare äro i stånd att emot-taga, och som bestämt de omkring oss vibrerande fysikaliska krafterna att göra det så, att deras rytmiska dallringar varda för oss till ett underbart spel af ljus, färger och toner. Likasom vi inom oss hafva en logisk apparat, som verkar i analogi med världsförnuftet och af våra föreställningar uppbygger ett system af vetenskaper, som vill afspegla universum, så hafva vi också inom oss en känsloapparat, genom hvilken vi skilja mellan det sköna eller behagliga* det estetiskt likgiltiga och det fula, samt en form-danande drift, som länge oreflekteradt ger sig sysselsättning och i förening med den estetiska känslan skapar konsten. Samma världsförnuft, samma kos-miska estetik, som ur föregående djurformer har frambragt den mänskliga kroppsbyggnadens proportioner och rörelserytmus, tonar in i människosjälen som konstskapande lust och skönhetskänsla, och djupast har konsten sitt ursprung, sin lifsrot och sin ingifvelse från denna i alltet verkande makt. När den så kallade innehållsestetikens eller idéestetikens fader, den helleniske tänkaren Plato, sade, att det sköna är afbilder af de eviga idéerna, af de lefvande mönsterbilderna i det gudomliga förnuftet, så står hans åsikt icke fjärran från den, hvilken jag här såsom min har uttalat.

Emedan den formdanande lusten sålunda är ett väsentligt element i människonaturen, yppar den sig också ganska tidigt. Den har antagligen funnits i och med de första jordeväsen, som med skäl kunnat kallas människor. Den har varit en förströelse, en glädjekälla och en läkedom mot sorgen redan i de älsta tider af vårt släktes historia, hvartill forskningen kan tränga. Från kvartärperiodens stenålder har man funnit flere intyg om konstnärlig lust: dolk-handtag af renhorn, formade till renens gestalt, inristningar i vapen och redskap, på hvilka mammuten, renen, oxen, hästen, fisken blifvit afbildade. De äro stundom gjorda med en förvånande artistisk talang och träffsäkerhet, vittnande om liflig uppfattning af det karakteristiska hos föremålet och om en öfvad hand.

I barnets lust att rita återfinna vi samma ädla instinkt, uppenbarande sig i sin allra primitivaste yttring. Den framträder vanligtvis mellan tredje ochfemte året, stundom äfven tidigare. En fransk psykolog, Bernard Perez, har börjat göra barnens tecknings-rön till föremål för särskildt studium, och de äro väl förtjänta af den uppmärksamhet han ägnat dem. Barnet är som tecknare impressionist, för att begagna ett modernt uttryck. Ur sina förnimmelser af omgifvande föremål och ur de föreställningar, som det bildar sig ur dessa förnimmelser, afskiljer det de allra mest karakteristiska dragen från de andra, framställer endast de förra och låter fantasien komplettera de öfriga, alldeles efter den impressionistiska metoden. En vertikal rektangel med någonting framskjutande, som föreställer näsan, och med en prick, som föreställer ögat, samt under denna rektangel två streck, som representera benen, är människogestalten. En horisontal rektangel med fyra streck inunder är djuret. Det dröjer icke länge, innan dessa impressionistiska försök befinnas otillräckliga, och sinnet för proportionerna utbildar sig, ej sällan så snabbt, att barnet finner sig ur stånd att efter sin önskan återgifva bilden, som det bär i sin inre åskådning, och missnöjdt med sig själf lägger ritstiftet ifrån sig. Här ställer sig kritiken vid sidan af daningslusten. Är barnets konstinstinkt stark, så fortsätter det sina bemödanden och lyckas allt bättre. På ett visst stadium kan det hända, att det söker dölja ofullkomligheten i proportionerna genom att smycka den gjorda figuren med grannlåter, plymer, knappar, halsband o. s. v. och på dessa prydnader nedlägger mycken omsorg. Vid detta stadium stanna många barn, likasom också åtskilliga folkstammar ha stan-

Det sköna och dess lagar. 2nat där i sin estetiska utveckling. Men hos andra utveckla sig tidigt och på ett rent af förvånande sätt de egenskaper, som utgöra konstnären: den snabba och säkra uppfattningen, den lika säkra handföringen, och det dröjer då icke länge, innan man ser känslan för själsuttrycket, ja, känslan för det ideala uppenbara sig. Det är ur sådana försök, som slutligen Greklands konst har frambragt sina gudar, i hvilka mönsterbilder af mänsklig skönhet ställts för våra ögon, och renässansen frambragt sina af änglar och helgon omgifna madonnor, hvilkas åsyn, i betraktelsens stund, lyfter oss upp i en värld af öfverjordisk harmoni.

Jag nämde Plato nyss. Han förklarade det sköna så, att det är afbilder af de eviga idéerna i det gudomliga förnuftet och härstammar från den värld, hvars sol är det goda. Plato är skapare af idéestetiken, hvars förnämste representanter i vårt århundrade varit Hegel och hans lärjunge Friedr. Theod. Viseher. Efter dem har en empirisk,

experimentell estetik uppstått, förnämligast genom den ryktbare naturforskaren Fechner. För att komma till vetenskaplig exakthet och klarhet måste den estetiska forskningen beträda och intränga på andra områden än de filosofiska idéernas; den väg, som Fechner sökt bana, är nödvändig och skall väl också leda till sitt afsedda mål att gifva estetiken och konstteorien en säker grund på erfarenhetens område.

Anmärkningsvärdt är emellertid, att empirikern Fechner, när han velat förklara det skönas väsen, intager en ståndpunkt, ej långt från Platos, gifverdet ett ideellt innehåll och ställer det, liksom Plato, i närmaste förbindelse med det goda. Saken är, att idéestetiken eller innehållsestetiken, ehuru ur stånd att gifva åt sin lärobyggnad den behöfliga grunden i erfarenheten och åt dess satser den öfvertygande bevisningen, icke dess mindre utgör och alltid skall utgöra en oundgänglig del af vetenskapen om det sköna och konsten, ty estetiken och konsten kunna icke afskäras från sina rötter i en filosofisk världsåskådning, som vill se dem i deras samband med världsekonomien i dess helhet.I min föregående föreläsning sökte jag uppvisa, att människans skönhetskänsla och konstskapande instinkt hafva, likasom hennes tänkandes lagar, sin yttersta grund i en ordnande princip, hvars tillvaro man skönjer i världsutvecklingen.

Är detta riktigt, så kommer man med nödvändighet till följande slutsatser: 1) det finnes ting eller företeelser, hvilkas egen beskaffenhet är sådan, att betraktaren måste bedöma dem såsom sköna eller estetiskt likgiltiga eller fula; 2) människorna måste vara organiserade så, att de icke blott skilja mellan skönt och fult, utan äfven så, att de kunna afgifva allmängiltiga omdömen med afseende på de betraktade föremålens estetiska beskaffenhet.

Här ligger emellertid en missuppfattning mycket nära. Däraf att allmängiltiga omdömen om föremålens estetiska art äro möjliga, följer nämligen icke, att hvarje människas estetiska omdömesförmåga skulle vara skyddad mot misstag eller att ens den allra ypperste konstdomares skulle under alla omständigheter vara det. Till belysning må jag anföraett analogt exempel från annat håll än det estetiska. Intet tvifvel kan äga rum därom, att människan har förmågan af allmängiltiga omdömen i aritmetiska och geometriska frågor. Häraf följer icke att man ej kan begå misstag i sådana frågors lösning. Den allra ypperste matematiker kan i distraheradt tillstånd begå fel i den allra enklaste räkneprocess, t. ex. i addering. Men ingen betviflar fördenskull, att en sifferkolumn, som skall adderas, har sitt gifna facit, och att det ligger i det mänskliga förståndets natur att finna det.

Äfven på det rent logiska resonnemangets område äro bevisningsfel möjliga och alldeles icke ovanliga, utan att man fördenskull kan betvifla tankela-garnes och slutledningarnes allmängiltighet. Det finnes ett bevisningsfel, som kallas quaternio termino-rum, hviket torde vara lika vanligt i vetenskapliga debatter som felaktiga estetiska omdömen i konstkritiker. Det finnes konstverk, framför hvilka man känner sig stå likasom i ett dilemma. Men dilem-mor finnas också på logikens område och höra ursprungligen hemma där. Den på ön Kreta födde och bosatte Epimenides påstod, att hvarje kretensare ljuger, så snart han öppnar munnen. Inför detta påstående står man i det dilemma, att om Epimenides, som själf var kretensare, talade sanning, när han sade, att hvarje kretensare ljuger, så snart han öppnar munnen, så måste också denna sanning varit en lögn.

Det låter sig emellertid icke neka, att det just på de estetiska omdömenas fält ser ut, som omingen norm, ingen lag där funnes, som kunde göra anspråk på allmängiltighet. De estetiska omdömena äro ju smakomdömen, och ett ordspråk, som återfinnes hos många folk, säger, att enhvar har sin smak. Pål ser ett naturlandskap eller ett ansikte eller en målning eller en staty, och utan att han vet eller frågar hvarför, behagar det eller misshagar föremålet honom. Det ligger just i den estetiska känslans natur, att hon utan några föreskrifter från förståndet eller vetandet kommer i rörelse, då hon utifrån emot-tager något intryck, och att hon utan någon föregående medveten analys framkallar omdömet: detta är vackert eller icke vackert. Pål är således till fullo i sin rätt, när han uttalar ett sådant omdöme, utan att ge skäl för det. Han uttalar därmed ingenting annat än den sanningen, att det intrycket har detta landskap eller detta ansikte eller denna målning eller denna bildstod gjort på honom. Men Pål har en vän, som står bredvid honom och betraktar samma föremål, och hvad som behagar Pål lämnar honom kall, ja kanske antipatisk. Han låter Pål veta det. Skola de nu tvista om saken? Det är möjligt, att de göra det, och man kan då vara öfvertygad på förhand, att tvisten icke leder till förlikning, ty detta skulle förutsätta, att Pål kunde med ens omstämma sin väns eller denne kunde omstämma Påls känslolif. Det är en mycket allmän erfarenhet, att

sådant svårligen låter sig göra. Ett gammalt latinskt ordspråk säger: de gustibus non est dispu-tandum, om tycke och smak låter sig icke disputera. Äfven det ordspråket är på hvar mans läppar, hvil-ket bevisar, huru allmän den erfarenhet är, att smakomdömena motsäga hvarandra, och huru hopplöst det är eller synes vara att genom resonnerande söka sammanjämka dem.

Då Sokrates vandrade på Athens gator — för mer än 2,300 år sedan — och där, enligt hvad man berättar, hejdade ynglingar med intelligent och vackert utseende, för att göra dem till sina lärjungar, vandrade på samma stads gator en filosof och lärare i vältalighet vid namn Protagoras, som var åtskilliga år äldre än Sokrates och ej mindre ryktbar och eftersökt än han. Desse båda tänkare voro hvarandra mycket olika. I ett liknade de dock hvarandra: att de voro de förste eller, i hvarje fall, bland de förste europeer, som sökte förklaringen på lifvets svåraste gåtor och viktigaste problem ej i naturen omkring oss, utan inne i människonaturen själf. Men medan Sokrates letade efter fasta hållpunkter för tanken och handlingen, letade efter något varaktigt midt i de förvandlingar, hvari vi och världen äro stadda, och trodde på allmängiltiga sanningar, hade Protagoras lämnat allt sådant letande å sido och hade kommit till den slutsats, att den enda allmängiltiga sanning, som finnes, är, att ingenting är allmängiltigt. Naturen omkring oss är stadd i en oupphörlig förvandlingsprocess, morgondagen liknar aldrig gårdagen, den hårdaste klippa är i dag på aftonen mer förvittrad än hon var i dag på morgonen. Allt drifves med i den herakliliska världsströmmen, i den ständiga processen af födelse, blomstring, nedgång och död. I människosjälen brusar samma herakli-tiska ström; människan förvandlas oupphörligt. Ynglingen är en annan än barnet, mannen en annan än ynglingen. Och allt eftersom hon förvandlas, ser hon världen på annat sätt. Hvad är naturen? Hvad är världen? Hvad den i sig själf är, sade Protagoras, kunna vi omöjligen veta. Vi veta blott, huru vi med våra sinnen förnimma den, och på grund däraf uppfatta den; och denna uppfattning visar sig i mycket vara olika ej blott hos olika individer, utan hos en och samma individ i hans olika åldrar. Protagoras uppställde fördenskull den sats: enhvar är måttstocken för sin värld; sådan världen synes för honom, sådan år den för honom. Det finnes ingen allmängiltig sanning.

Således enligt Protagoras ej heller någon estetisk sanning, ej något allmängiltigt skönt. Minst af allt skulle han bekvämt sig att erkänna ett sådant, ty om någonting faller i ögonen såsom något subjektivt och individuelt, så är det visserligen smakomdömena. Också ligger otvifvelaktigt en känsla af den gamla protagoreiska åsikten på botten af våra flesta samtidas mening, då de uttala den för öfrigt alldeles riktiga satsen, att enhvar har sin smak, och tillägga den relativt riktiga satsen, att om tycke och smak tjänar det till intet att disputera.

Ett eko af de flestes tankar har väl därför också den bekante franske estetikern och konsthistorikern Taine uttalat, då han i företalet till sin »Konstens filosofi» yttrar: »Bland människoverk synes konstverket vara det mest tillfälliga; man känner sig frestad att tro, alt det tillkommer genom en slump,en nyck, ett godtycke, utan regel och utan reson. När konstnären skapar, är det ju i enlighet med fantasi eller hans tycke, som är personligt; när allmänheten gillar hvad han gjort, sker det i enlighet med en smak, som skiftar och förvandlas. Konstnärens uppfinningar, allmänhetens bifall, allt detta är fritt från regler och skenbarligen lika obundet och godtyckligt som vinden, om hvilken man icke vet hvarifrån den kommer och hvart den far.»

Taine tillägger emellertid: »Och likväl har allt detta, likasom den blåsande vinden, sina bestämda vilkor och sina fasta lagar. Det tillkommer forskaren att utleta dessa vilkor och lagar.» Så långt den franske konstkännaren.

Vid frågans bedömande äger vår tid en förmån, som man på Protagoras' tid saknade. Vi ega en konsthistoria, som, om ock med betydliga luckor* visar oss, huru den mänskliga skönhetskänslan och den konstskapande instinkten verkat under årtusenden, alltifrån stenålderns tider och intill dessa dagar, huru de verkat ej blott i olika århundraden, utan hos olika folk, raser, i olika luftstreck, under olika kulturförhållanden, under olika idévälden. Vi kunna se deras verksamhet ej blott i olika tider och hos olika folk och klasser, utan ock i deras olika till-lämpning på skönhetens alla områden och i konsten och konsthandtverkets alla grenar; vi kunna se den på de egyptiska gudabostäderna, de grekiska templen, på och i de gotiska domerna, de assyriska konungapalatsen, de medeltida feodalslotten och de germa-niska bondstugorna, på de former och de färgsam-manställningar, med hvilka ariern, semiten, japanen, kinesen smyckat sina föremål och fägnat sina ögon. Och hvad blir i det stora hela

resultatet af denna blick öfver de olika tidernas, folkens och bildningsgradernas estetiska verksamhet? Månne ett kaos af former och färger, ett oändligt spel af en oändlig mängd olika tycken och godtycken utan någon antydan till enhet och ordning, utan något spår af allmängiltiga lagars verkan? Visst icke. Mångfalden är stor, skiftningarna många, smakriktningarna divergerande; men man finner också, att de olika tiderna kunna förstå hvarandra; att det nittonde århundradets skandinaver kunna finna skönhet i formerna och ornamenten hos de verktyg och vapen, som deras i bronsåldern, för 3000 år sedan, lefvande förfäder tillverkade; att en son af Island och ättling af fornnordiska höfdingar, Thorwaldsen, kunnat förstå och med hela sin själ lefva sig in i den konst, som firade sina triumfer i Perikles’ tidehvarf under Greklands himmel; att ariern, som vandrar under Alhambras arkader, kan njuta i fulla drag af semitens konst; att mannen af den gula rasen, japanen, hvars fäder lefvat i årtusen ett af Europa oberoende kulturlif, kan, då han gör bekantskap med vår europeiska konst, uppfatta den och uttala be-aktansvärda omdömen om densamma, medan å sin sida den kulturstolte européen måste beundra de japanske mästarnes snabba, träffsäkra, graciösa formbehandling och erkänna, att han har att lära af denna. Smakriktningarne äro, som sagdt, många; men de undulera alla inom vissa yttersta gränserkring en gemensam axel. Mångfalden är stor, men den utstrålar från ett gemensamt centrum i ett allmänmänskligt skönhetssinne.

Ju mer man intränger i det konsthistoriska studiet, dess bestämdare förnimmer man denna enhet i mångfalden. Man gör det, ehuru man erfar på samma gång, att af allt mänskligt finnes intet så lättrördt, så mottagligt för inflytanden från alla håll som det estetiska hos vårt släkte. Som aspens blad för vinden, så dallrar det för hvarje historisk fläkt. Det speglar som insjöns yta hvarje sky, som drager upp på häfdernas himmel. Sagor och myter kunna nästan oförändrade bevara sig genom seklerna; de religiösa föreställningarna erbjuda en utomordentlig motståndskraft mot tidernas åverkan; de sociala likaledes, så att man än i dag kan i våra politiska åskådningssätt skönja genljud af idéer ända från vår germaniska forntid, sådan Tacitus skildrar den. Skönhetsuppfattningen har visserligen också sin konsistens, men en af det elastiska slaget, som viker för hvarje den lättaste tryckning under tidens hand. I Europas historia har knappt en generation gått förbi, utan att hafva tryckt något för sig egendomligt märke på konsten. Självfva Kina, hvilket betraktas som det systematiska stillaståendets representant, har på området för sin konst sett smakriktningar aflösa hvarandra.

Då jag sade att skönhetsuppfattningen har sin konsistens, men en af det elastiska slaget, som viker för hvarje den lättaste tryckning under tidens hand, så må jag redan nu, innan jag närmare behandlarproblemet, anföra ur modernas historia ett exempel härpå. Jag skall senare visa hvilka de viktigare faktorer äro, som inverka på det sätt, att människosläktets gemensamma skönhetskänsla uppträder så Proteusartad, att man kunnat tvifla på hennes enhet och allmängiltighet. Jag skall senare visa, huru det tillfälliga affekttillståndet, huru individuella olikheter, huru lefnadsåldern, könet, yrket, ståndet, sederna och moderna, den religiösa världsåskådningen, den sociala tidsanden, huru nationaliteten och rasen inverka på människans estetiska organisation och frambringa olika konstriktningar och olika smakomdömen. Nu för tillfället blott exempel på huru moderna kunna inverka på konsten.

Peruken har en lång historia. Den var i bruk hos de gamle egyptierna, hos mederna och tidtals äfven under den romerska kejsartiden. Då höll den sig emellertid inom måttliga dimensioner och hade intet annat anspråk än att härma och ersätta den naturliga hårbeklädnaden. Perukens inverkan på konsten var då fördenskull ingen. Under medeltiden hölls det kala hufvudet i ära. Botgörare läto ofta kalraka hufvudet. Munkarne följde delvis deras föredöme, och i sjätte århundradet efter Kristus upptog prästerskapet samma bruk. Man skilde mellan två slags kalhet och benämde den ena efter aposteln Paulus, den andra efter aposteln Petrus. Med den Paulinska kalheten menades den, som sträcker sig öfver pannan mot hjässan, och en tonsur, som härmade detta slags kalhet, upptogs af det byzantinska prästerskapet samt af briter och irländare. Denandra, den petrinska tonsuren, lämnar en cirkelformig fläck på hjässan bar och kom i bruk hos det romersk-katolska prästerskapet. Det finns, så vidt jag vet, icke ett enda spår af att peruken nyttjats under medeltiden. Rik hårväxt var då, som alltid, omtyckt, men kalheten var på samma gång respekterad och hade, som vi sett, fått en helgelse genom de kyrkliga bruken. Först i början af 1500-talet får man intyg om att en och annan bar en så kallad hårhufva. År 1518 skref hertig Johan af Sachsen till sin landshöfding Arnold von Falkenstein, att denne skulle i Nürnberg beställa åt honom ett vackert

gjordt hår, men i största hemlighet, så att ingen finge veta, att hårhufvan var ämnad åt honom. Han föreskref också, huru håret skulle vara till färg och läggning. Franske konungen Henrik III lät också beställa sig en tour, sedan han genom sjukdom förlorat sitt eget hår. Under Ludvig XIII vardt bruket af peruk allmännare. Då grundlädes perukens stormaktstid, som sträckte sig genom hela det sjuttonde och en stor del af det adertonde århundradet. Peruken, ämnad att härma det naturliga håret, imiterade mer och mer en så rik hårväxt som möjligt och öfver-gick slutligen den vanliga naturliga gränsen för en sådan och vardt till peruken in folio, allongeperuken, som, högt upptornad i pannan och benad i midten, föll i hundra lockar ner öfver bröstet och öfver ryggen, lemnande axlarne fria. I början af sjuttonhundratalet uppkom bruket att pudra allongeperuken. Först på 1750-talet började allongeperukens välde svikta; men när han lämnat regeringen ifrån sig,var det till en efterträdare, som påminde om hans drag, den pudrade turen eller hårfrisyren med stora lockar öfver öronen och med hårpung och sedan med hårpiska i nacken. Få äro de maktinnehafvare, hvilkas bortgång förorsakat uppriktigare grämelse än folioperukens gjorde det. Jag har i en tidning från 1760-talet läst en ljungande uppsats mot en nyhets-lysten ungdom, som med förakt för fädernas seder och den gamla goda tidens ädla smak börjat hylla det i artikelförfattarens ögon onaturliga bruket att begagna eget hår. Detta låter som ironi, men det var uppriktigt menadt. I sin »Vorschule der iEsthe-tik» berättar Fechner, att han själf hört gammalt folk omtala hvilket intryck af tarflighet, okultur, ja råhet ett hufvud utan lockfrisyr och hårpiska gjorde. En människa utan en sådan tycktes betyda intet. »Här i Leipzig», berättar Fechner, »var min svärfar, rådsbyggmästaren Volkmann, den förste, som vid ett högtidligt tillfälle, nämligen vid sin doktorsdisputa-tion, vågade uppträda utan hårpiska; hans opponent och gode vän, den sedermera berömde filologen Gottfried Hermann, hjälpte honom i vågspelet, som han ensam ej skulle fördristat sig till. Också var det nära, att äfventyret kostat honom hans inträde i stadsrådet, ty en stadens fader utan hårpiska tyckte Leipzigs innevånare vara lika otänkbar som en ror-gängare utan roder. Och likväl voro lockfrisyr och hårpiska blott ett svagt genljud, en sista efterklang af den en gång världsbehärskande allongeperuken. Medels den och dess polara tillbehörighet, släpet, frambraetes ett sådant intryck, att vi vore nästanfärdiga att beklaga förlusten af dessa modesaker, af hvilka den ena lika mycket stegrade den mänskliga värdigheten i riktning mot höjden, som den andra, släpet nämligen, förlängde den mänskliga värdigheten nedåt och bakåt. I de sistförflutna århundradena gjorde den väldige allongeperuken ett mer storartadt intryck än Kölnerdomen, som gjorde intet intryck alls och fick stå ofullbordad. Ja, det är knappt för mycket sagdt, att allongeperuken syntes den tidens människor mer sublim än Kölnerdomen nu synes oss. Ett litet barn, hvars fader fick besök af en rådsherre i ofantlig peruk, frågade därefter med skygg vördnad, om icke den besökande var den käre Gud fader. Barnet kunde, på grund af sina erfarenheter, icke tänka sig det högsta väsendet utan den största peruk och drog nu från den största peruk det sett den slutsats, att dess bärare kanske var det högsta väsendet. Vördnaden för peruken slog således rötter redan i de spädaste sinnena.»

Att en sådan modepersedel, nyttjad under flere släktled, ovillkorligen måste inverka på de under dess välde uppfostrade människornas formsinne var en ren nödvändighet. Vår tids konstnärer ställa sig till regeln fientligt mot dagens moder, när dessa, såsom ofta sker, förnärma formsinnet och karrikera naturen; och de kunna göra det, emedan moderna numera sällan äro långlifvade. Fördenskull ha krinolinen och turnyren icke, såvidt som samtiden kan skönja, mäktat att draga smakomdömet hos konstnärerna in på afvägar. Kanske skall en efterkommande mer skarpsynt tid likväl kunna påpeka, attde gjort det, om än i ringa mån. Helt annat var förhållandet under allongeperukens och dess afkom-lingars välde, under barock- och rococoperioderna. De linjer allongeperuken beskref voro äfven för tidens estetiker och konstnärer de lagbestämmande. William Hogarth, den berömde engelske tecknaren och målaren, var en äkta son af perukperioden. Han var född år 1697, och det var i hans barndom det vid de engelska domstolarne ännu upprätthållna bruket att bära allongeperuken pudrad uppkom. Hogarth var tänkare öfver den konst han öfvade och sökte analysera det sköna och urskilja dess elementer. Han har utgifvit härom ett arbete, »Det skönas analys», som öfversattes till flere språk. I detta arbete läser man bland annat om allongeperuken och släpet: »Den fullständiga långa peruken har, likasom lejonmanen, något ädelt i sig, och ger åt ansiktet ej blott ett vördnadsbjudande, utan också

ett intelligent utseende____ Domarerockarne med

sina långa släp hafva ett fruktansvärdt ärevördigt utseende. När släpet uppehälles, går en imponerande vågformig linje från domarens skuldror till släpbärarens hand. Och när släpet sakta nedlägges, faller det vanligen i mångfaldiga veck, som sysselsätta ögat och fängsla uppmärksamheten.»

Hogarth uppfattade således peruken och släpet från rent estetisk ståndpunkt; han förnam i deras linjer något idealt. Peruklinjen, ormlinjen, såsom den kallades, var för honom och hans samtid den egentliga skönhetslinjen. Hans bok utkom emellertid något sent, nämligen år 1753, då allongeperukens välderedan var hotadt af lockfrisyren och hårpungen, och anhängare af det senare modet, som börjat inom den militära världen, förlöjligade hans loftal öfver jätteperuken, utan att ana, att de konstprinciper, till hvilka den hade förlänat honom ingifvelsen, voro äfven deras. Rococoperiodens konstform har med skäl blifvit af en senare tid kallad perukstilen, ty allongeperukens inflytande finner man där öfverallt — främst och mest i ögonen fallande, i arkitekturen, som af alla konster tydligast visar oss sin tids lynne, men äfven i skulpturen, ornamentiken, konsthandt-verket, ja äfven i de då brukliga dansarnes, menuettens, ecossaisens, rörelser.

Rococons föregångare barockstilen står i lika tydligt växelförhållande till allongeperuken. Jag är benägen att tro, att barockstilen, som i och med det sjuttonde århundradet aflöste det ädla lugnet och den måttfulla skönheten i femtonhundratalets konst, och i stället eftersträfvade kolossaliteten, det svällande, det pompösa, möjliggjorde genom denna sin smakriktning uppkomsten af allongeperuken, likasom jag är öfvertygad, att allongeperuken i sin ordning inverkade på barockstilen, samt dess afkomling, lockfrisyren och hårpungen, inverkade på rococon. Dessa stilars våglinjer äro perukens; deras snirklar äro kanonlockarnes. Vandrar man i Rom och ser dess många kyrkofasader i barock och rococo, göra de en underlig verkan i närheten af den antika världens byggnadslämningar. Vid Roms forum ligger resterna af ett tempel från kejsartiden: Antoninus’ och Faustinas. Bakom dess pelarrad lyfter sig den i den

Det sköna och dess lagar. 3gamla tempelcellan inbyggda kyrkan Lorenzo in Mi-randa med sin snirklade gafvel. Sammanställningen gör ett löjeväckande intryck; det är som om ett nyss friseradt och pudradt hufvud med kanonlockar öfver öronen nyfiket rest sig upp, för att från sitt gömställe bakom den antika pelarportiken betrakta de resande, som kringströfva på Forum.

Jag har här gifvit ett exempel på skönhetssin-nets mottaglighet för det, som rörer sig i tiden, äfven för det, som rörer sig på modernas område. Modernas historia står i en växelverkan med konsthistorien, hvilken under vissa tider gör sig på bestämdaste sätt skönjbar, men moderna själfva hafva icke sitt upphof gemensamt med konsten. Sedan länge äro de icke skapelser af skönhetskänslan, utan af helt andra faktorer, som delvis äro skönhetskänslans motsats. En betydande roll vid modernas bestämmande spelar i våra dagar själfva trotset mot skönhetslagarne. Det finns täflande furstar och furstinnor i modets värld, tillhörande stundom ari-‘ stokratien, stundom en annan, mycket lågt stående sfär. Hvilken sfär de än tillhöra, ha de en naturlig benägenhet att fresta, huru långt deras makt sträcker sig. Prof vet därpå ligger icke i att någon af dem, under det ständiga jäktandet efter nyheter på detta område, lyckas införa en klädedräkt, som tillfredsställer estetikernas, konstnärernas eller den stora allmänhetens skönhetskänsla; ty en sådan dräkt kunde utöfva makt genom sig själf; utan profvet ligger i att dräkten väcker någonting som närmar sig skandal och likväl vinner framgång. Som mode-härskare eller modehärskarinna är ingen till fullo erkänd, innan han eller hon gjort till allmän klädesed en nyck, ett infall, som i första ögonblicket syntes omöjlig att påbjuda modeväldets undersåtar, hur lydiga än dessa äro. När det lyckas, är det en seger öfver smaken, och det uppfattas så äfven. Ty dessa modehärskare och modehärskarinnor äro icke alldeles obevandrade i de äldre modejournalerna och veta mycket väl, att deras uppfinningar till regeln äro sådana, att när man får återse dem i journaler, som ha några år på nacken, de väcka löje eller förargelse.

Midt i detta spela dock äfven omedvetna faktorer in, och alldeles utan sanning är det icke, att klädedräkternas historia lämnar sitt bidrag till tidernas karakteristik och i viss mån symbolisera åtminstone en sida i deras själslif. Det är emellertid farligt att gifva sig in på tydningen af en sådan symbolik. Man kunde genom denna komma till mycket underliga föreställningar om skiftningarna i Europas öden. Den vidtomfattande krinolinen ligger icke längre borta i tiden, att ej många ibland oss ännu ihågkomma den; den aflöstes tämligen snart af en klädning så

snäf, att man beundrade ägarinnornas förmåga att taga ut stegen under den. I den mellanliggande tidens politiska öden eller kulturhistoriska företeelser finner jag intet, som kan symboliseras af ett sådant omslag från en ytterlighet till en annan. Det är farligt att efterspåra något omedvetet och mystiskt djupt i de resultat, som utgått ur öfverläggningarna mellan modets drottningar och deras modeskräddare.Det vore på de anförda grunderna förhastadt att af modernas omväxlingar draga en slutsats, som förnekade, att i skönhetskänslan finnes något allmängiltigt. Att äfven de vidrigaste och i estetiskt afseende mest anstötliga moder, sådana till exempel, som låtsa ligga stramt efter och sålunda visa de former, som dräkten skall hölja, men ger åt dessa former något, som påminner mer om djuret, t. ex. om fågeln, än om människan — att äfven sådana dock icke i alla afseenden lämna den estetiska känslan å sido, ligger i sakens natur. Ju mer motbjudande de i ett afseende äro, dess angelägnare är det, att de i annat afseende söka försona ögat. Såra de formsinnet, söka de försona det genom en vädjan till färgsinnet. Äfven det fulaste klädemod måste, för att lyckas, vädja till något, som kan med rätta vinna bifall. Men ehuru ett estetiskt moment således icke alldeles saknas i de nyare modernas historia, äro de, som nämdt, ej att betrakta som framtoningar af den tidpunkts skönhetssinne, i hvilka de framträdt. De stå som oftast i motsats till skönhetssinnet, och de ha visat sig kunna föra detta på irrvägar, när ett och samma mod med obetydliga omväxlingar behärskat flere släktled. Men skönheten är äfven på sina irrvägar skönhet: barockens dagar och rococons förete en bruten smak, men i alla fall en smak, som kunnat åstadkomma oförgätliga alster.

Från modets inverkningar kommer jag i de närmast följande föreläsningarna till de andra, vida mer betydelsefulla, som utgå från de psykologiska faktorerna och från de historiska, för att däreftersöka bestämma, hvad som blifver kvar och kan kallas estetiskt allmängiltigt, sedan verkningarna af dessa inflytanden blifvit subtraherade. Jag kommer i sammanhang därmed att redogöra för huru den estetiska vetenskapen sökt bestämma det skönas begrepp.I den föregående föreläsningen framhöll jag, att allmängiltiga estetiska omdömen äro möjliga, ehuru det ser ut som om de icke vore det. Enhvar har ju sin smak, enligt hvad ett ordspråk förmäler och erfarenheten bekräftar. Ett annat ordspråk säger, att om tycke och smak kan icke disputeras, och detta innebär ju också en sanning, ehuru den är relativ, och ehuru det knappt finns något, hvarom så mycket disputeras som om tycke och smak.

Vi stå här inför ett dilemma.

Jag omtalade den grekiske filosofen Protagoras, som betviflade, att det finnes allmängiltiga sanningar, allmängiltiga omdömen af hvad slag de vara må. Hvarje människa är måttstocken för sin värld, sade han. I enlighet därmed skulle den enes omdöme i estetiska ting ha alldeles samma värde som den andres. Den ene är lika berättigad som den andre att göra sin känsla och sitt känsloomdöme till skönhetens mått.

Om Protagoras har rätt, så kan allt hvad konstkritik heter genast taga afsked och rangera sig blandandra skenkunskaper sådana som alkemien och astrologien. Jag tror emellertid, att allmänheten icke skulle känna sig särdeles väl vid, att de konstkritiska betraktelserna i tidningar och tidskrifter alldeles upphörde; jag tror, att den svårligen skulle bekväma sig till att ej fästa större afseende vid hvad en mångerfaren konstkännare har att säga än hvad den förste bäste tycker, som betraktar och genast är färdig med sitt omdöme öfver något konstföremål. Jag tror, att i sådant fall skulle de allra fleste, som medvetet eller omedvetet hylla den protagoreiska satsen, erinra sig, att vi litet hvar dock tro på och tala om en fin smak eller en oöfvad smak eller en dålig smak i estetiskt afseende, talesätt, som vittna om, att man ändock, och i trots af alla tvifvel på smakomdömenas allmängiltighet, har en föreställning om att det ena omdömet kan vara bättre än det andra, och att det således finnes icke blott individuella och rent subjektiva mått på skönheten, utan också mått som närma sig ett allmängiltigt sådant, hvilket åter innebär, att ett allmängiltigt smakomdöme är möjligt, eller att det står som ett ideal, till hvilket man har att sträfva, och till hvilket man genom sträfvandet verkligen kan närma sig.

Mina åhörare ha alla hört omtalas den så kallade färgblindheten. Om total färgblindhet förekommer, så ser den totalt färgblinde naturen ungefär så som man ser en ofärgad litografi. Man kan vara rödblind, — i hvilket fall man ser det, som för normala ögon är rödt, som om det vore ett mättadt och ljussvagt grönt. Man kan vara grönblind ochser då det, som för normala ögon är grönt, som om det vore grått. På den färgblindes öga, anmärker

professor Holmgren, gör tegeltakets och gräsets färg, kornet om våren och kornet om hösten samt vallmons blomma i det hela samma intryck, och det är honom därför rätt svårt att förstå, att man gifver dessa färger olika namn. — Morgon- och aftonrod-nadens härliga färgspel är för den rödblinde färgskiftningar i grönt och svart. Det är under sådana förhållanden icke möjligt, att den normalt seende och den färgblinde skola taga samma intryck af det natursköna, såvidt som detta är beroende af färgernas spel, och fördenskull ej heller möjligt, att deras smakomdömen i detta afseende kunde vara alldeles identiska eller vara af lika värde. En skräddare satte af misstag en röd lapp på armbågen af en brun rock. En rödblind målare kan råka ut för att framställa skogen med röda träd och en människas ansikte med blåa kinder. Har han rödblinda betraktare af sitt konstverk, skola dessa gifva honom sitt fulla bifall; men de normalt seende skola tillråda honom att nedlägga penseln. Hafva nu dessa omdömen samma värde? Protagoras skulle måhända svara ja och anmärka, att den så kallade färgblindheten är ett färgsinne äfven det, som har sina lagar och sin färgskala, hvilka böra hafva samma anspråk på objektivitet och sanning som de så kallade normalt seendes. Men neka kunde han likväl icke, att den förre har ett fattigare, den senare ett rikare färgsystem, att den senare har en skarpare, mer nyanserad uppfattning af det kvalitativa i synförnim-melserna. Och kunde han icke neka därtill, så synes det mig ligga i sakens natur, att han också måste åt den med normala ögon begåfvade tillerkänna en större auktoritet än åt den färgblinde i bedömandet af färgsammanställningars större eller mindre skönhet, förutsatt att de i öfrigt hade en jämngod estetisk uppfostran.

Hvad som gäller om synen gäller äfven om hörseln. Det finnes en relativ tondöfhet likasom en relativ färgblindhet. Enhvar vet, att man kan hafva mer eller mindre fint öra för musik. Detta kan bero på hörselapparatens konstruktion, och den relativa tondöfheten kan då fullständigt jämföras med färgblindheten. Det kan också bero på örats mindre eller större öfning. Det är i bådadera fallen omöjligt att förneka vissa personer en större auktoritet än andra i bedömande at tonkvaliteterna, och under förutsättning af jämgod estetisk emottaglighet i öfrigt måste man ovillkorligt tillerkänna ägarne af hvad man kallar ett finare öra bättre kompetens i musikaliska frågor än andra.

Strängt taget kan man icke säga, att det är samma föremål, som de normalt seende och de färgblinde se och bedöma, eller som de normalt hörande och de relativt tondöfve höra och bedöma. Betrakta de samma landskapstafla och bedöma dess färgverkan, men den ene ser skogen grön och himmelen mellan skogstopparne skimrande i rödt och guld, men den andre ser samma skog gråhvit och himmelen skiftande i grönt af olika ljusstyrka, så ligger visserligen samma landskap framför dem, men deföremål, som de bedöma, nämligen färgerna och deras samspel, äro andra, och ingen bör fördenskull af deras omdömens olikhet draga den slutsats, att det icke i färgernas värld gifves något så beskaffadt, att det ovillkorligen förnimmes såsom skönt af varelser, som äro mäktiga af estetiskt omdöme. Detsamma gäller om tonernas värld. Det rent sinnesköna, det vill säga den sköna färgen eller färgsammanställningen och den sköna tonen eller tonsam-manklingandet, har som sådant en obestridlig allmängiltighet.

Annorlunda synes det förhålla sig med hvad estetikerna af den Kantiska skolan betrakta som det egentligt estetiska, nämligen formskönheten. Om den kunna omdömena utfalla särdeles olika. Efterletar man orsakerna härtill, finner man emellertid, att omdömenas olikhet väl i de flesta fall, om icke alltid, beror däraf, att andra icke-estetiska element spela på ett omedvetet, men bestämmande sätt en roll vid deras formulerande. Om samma byggnad förekommer en betraktare särdeles vacker, men en annan betraktare känner sig likgiltig för den eller klandrar den, så kan denne senares omdöme bero af skäl, som ha intet att skaffa med skönhetskänslan. Det är t. ex. möjligt, att jag står tämligen kall och finner mig manad till missnöjd kritik framför något af de många monument, som i Tyskland blifvit uppresta till minne af tyskarnes segrar i kriget mot Frankrike eller till minne af deras där fallne krigare, medan en tysk betraktare af samma monument känner sig vid dess åskådande så betagen af foster-ländska känslor, att hvad som är vackert i monumentet förekommer honom än mycket vackrare, än för en främling, och felen i detsamma försvinna. Det är möjligt, att en arkitekt, som noga studerat en byggnads alla enskildheter och funnit dem ovanligt klokt anordnade med afseende på byggnadens rent praktiska ändamål, låter sitt omdöme om dess praktiska ändamålsenlighet sammansmälta till ett med omdömet om dess måhända mindre påfallande estetiska värde och därigenom gifver det senare ett större erkännande än den, som tager endast det

estetiska i betraktande, är i stånd att medgifva. Det är å andra sidan möjligt, att en byggnad, som på finkän-nande lekmän gör vid första åsynen gynnsamt intryck, betraktas af en fackarkitekt med förakt, om denne t. ex. vet, att byggnaden hycklar konstruktiva principer, som den i själfva verket icke äger, att den hycklar att vara af annat material än den i själfva verket är, att den företer bärande delar, som i verkligheten icke äro bärande, emedan tyngden af de öfverliggande massorna hvila på dolda, för ögat icke framträdande stöd o. s. v.

Här i omdömena öfver det formsköna, spela en oräknelig mängd faktorer in, som strängt taget ha med det rent estetiska föga att skaffa, och därigenom uppstår i omdömena en divergens, som, om man lyckades abstrahera från dessa främmande inflytelser, icke skulle förefinnas. Men just därför att så är, har konstkritiken här en stor betydelse, ty det är för henne möjligt att föra betraktarne in på en sådan abstraktionsprocess, och därigenom blir det ocksåmöjligt att utjämna meningsolikheterna och uppvisa, att ett allmängiltigt förefinnes äfven här. Här spelar också det konsthistoriska en afgörande betydelse, när det gäller att vägleda allmänhetens bedömande af äldre konstverk. Lyckas det kritikern och konsthistorikern att ställa t. ex. en tafla af Fra Angelico da Fiesole i den historiska belysning, hvari den såg dagen, att känneteckna den tidsstämning, hvarunder den tillkom, att visa till hvilken punkt konstutvecklingen hunnit, innan Fiesole uppträdde, hvad nytt som genom honom uppenbarades och hvilka verkningar han utöfvade på sin närmaste eftervärld, så har han på förhand atlägsnat en mängd falska förutsättningar, med hvilka allmänheten annars skulle gå till verkets betraktande, och han har lättat för densamma en omedelbar njutning af det naiva, fromma och oskuldsfulla i denne målares skapelser, reducerat till sina rätta mått de tekniska ofullkomligheter, som annars skulle minskat konstverkets förtjänster inför en publik, som blifvit van vid bravurstycken på det tekniska området.

Bland icke-estetiska inflytelser, som spela in i bedömandet af det sköna, äro inflytelserna från den sedliga uppfattningen. Här kunna konflikter möta, som föranleda de mest olika omdömen öfver ett konstverk. En målning kan utställas, som hvad en glänsande harmonisk färgbehandling vidkommer, bildar epok och ställer samtida verk i skuggan. Men ämnet för framställningen kan vara så valdt, att den med rätt eller orätt anses stöta den moraliska känslan för hufvudet, och harmen häröfver kan hos som-liga stiga därhän, att de alldeles förblindas för konstverkets rent estetiska förtjänster. Här är det åter konstkritikens uppgift att gripa in och gifva åt hvar och en hvad honom med rätta tillkommer. Ej sällan kan det då inträffa, att konstkritikern, för att lösa konflikten, måste beträda äfven den moraliska analysens område och undersöka, om de från moralisk ståndpunkt uttalade förkastelsedomarne hafva äkta sedlig halt eller icke. Det kan hända, att dessa grunda sig icke på allmängiltiga sedliga principer, utan på en falsk konventionalism, på en anständighet, som »kom, då sederna försvunno», som icke inser, att det kan finnas en kysk nakenhet af samma art som barnets på madonnans knä, men som hyser fördragsamhet med en påklädd okyskhet, som draperar kläderna till lockmedel åt fantasien. Att tillbakavisa sådana pseudomoraliska domslut är en nödvändighet, om icke tidens hela konstriktning skall råka in i en falsk konventionalism. Men hända kan också, att de från moralisk ståndpunkt gjorda invändningarna äro befogade. Konstkritikern har då att upptaga dem och med allvar framhålla, att de estetiska förtjänster målningen äger och som äfven då böra hafva hans fulla erkännande, icke kunna och icke böra vara de ensamt afgörande i fråga om totalomdömet öfver konstverket. Det sköna och det själsrena kunna icke utan skada skiljas åt; den andliga luft är icke hälsosom i hvilken ej de båda ingå som element. Det är icke väl ställdt, om man, innan man inträder i en konstutställning, måste företaga en abstraktionsprocess, genom hvilken man lämnarsina sedliga eller intellektuella kraf utanför dörren, för att vara ett lefvande estetiskt abstraktum och ingenting annat, då man befinner sig framför de verk, som man skall se. Konsten skall visserligen utöfvas så som den vore till och verkade endast för sin egen skull; men hon år icke dess mindre i den stora världsekonomien ett af människosläktets uppfostringsmedel, och konstnären lider icke, utan vinner på att vara medveten därom. Det är ett fel, som straffar sig själf, om han föreställer sig den känsla, som i sista hand skall föra till ett totalomdöme öfver hans verksamhet, som en oblandadt estetisk känsla. Hon kan endast i undantagsfall och momentant vara det, och hon bör till regeln och till varaktigheten icke vara det. Står jag framför ett tempel af imponerande art och som för ögat utan närmare undersökning framträder så som om en entusiasm och en uppfinningsförmåga utan gränser hade rest den upp mot himmelen och gladt sig åt att i hvarje minsta detalj af dess rika skönheter ägna ett

offer af kärlek åt Honom, som i templet tillbedes — står jag framför en sådan skapelse af byggnadskonsten, så förhöjes dess skönhet genom de moraliska intryck af uppoffringsvillighet, allvar, kärlek, som byggnaden väcker hos mig och som jag förutsätter hos dem, genom hvilka templet kommit till stånd. Men upptäcker jag efteråt, att uppoffrings-villigheten sträcker sig precist så långt som det estetiska skenet kräfver, men icke längre; att materialet ljuger ett värde, som det icke har; att statyerna och ornamenten äro vårdslösade i samma mån som degenom sin höjd öfver marken undandraga sig närmare granskning, att helgonbilderna, hvilkas framsida framställer män och kvinnor med religiös hänförelse i anletsdragen, äro på den åt väggen vända baksidan ingenting annat än oformliga stenblock, så försvagas intrycket i väsentlig mån. Det estetiska erkännande, som åskådaren förut med glädje gaf åt det ädla i templets utseende, och hvaråt han förut oblandadt kunnat hängifva sig, blir det nu till en skyldighet för honom att upprätthålla, men en skyldighet, hvars fullgörande blandas med obehag, sedan han sett, att man med minsta möjliga arbete och uppoffring velat vinna den estetiska effekten, att man likasom velat bedraga åskådaren med skenet af en hängifvenhet och en kärlek, som skytt inga ansträngningar, medan man i verkligheten noga beräknat att icke gifva mer af arbete än som för att behaga ögat varit oundgängligt.

Jag påpekar detta för att erinra om den verkan, som de etiska känslorna hafva på omdömena öfver konstens verk. Den divergens de ge åt dessa bevisar icke, att ej allmängiltiga smakomdömen äro möjliga. Kan man abstrahera från dessa känslor, så skola omdömena divergera vida mindre än de göra. För att vara en säker konstkritiker, måste man vara mäktig detta abstraktionsarbete; men äfven hos en sådan taga efter fullgjord abstraktionsprocess och uttalad smakdom de etiska känslorna ut sin rätt gent emot det bedömda konstverket, och om han är en normal människa, skall han känna det som en timad olycka, när helst en konstskapelse är sådan*att den äger betydande estetiska förtjänster, men slår den moraliska känslan i synen. Vi äro, som jag nyss anmärkte, inga estetiska och endast estetiska varelser; vi äro lefvande konkreta personligheter med äfven andra ideal än skönhetens, och för att vi skola kunna njuta ostördt och djupt af henne, kräfves det, att alla våra ideella element kunna vid hennes betraktande samklinga med hvarandra.

Människans estetiska organisation är i sina grunddrag en och densamma, likasom hennes intellektuella organisation och hennes fysiska. Men likasom hennes fysiska och intellektuella organisation är underkastad utvecklingsprocess, så äfven hennes estetiska och hennes känslolif i allmänhet. Det ligger därför i sakens natur, att detta skall förete olikheter allt efter lefnadsålder, uppfostran, kön, yrke, nationalitet, ras och tidsande, för att icke tala om den oändliga olikheten i individuella anlag, ty på mänsklighetens stora Yggdrasil är intet blad fullkomligt likt det andra. Bland de ingripande faktorerna spelar barnens uppfostran en icke ringa roll. Denna kan vara mer eller mindre främjande för utvecklingen af ett sundt naturligt fantasi- och känslolif. En erfarenhet, som förtjänar framhållas är, att man i konst- och litteraturhistorien kan spåra inflytelser af de olika sätt, hvarpå olika kulturfolk och olika tider främjat eller missvårdat barnens fantasi-lif, att man kan spåra frukterna af olika uppfostringsmetoder i folkens och tidehvarfvens konst- och litteraturframbringelser. Hellenerna i allmänhet, joni-erna och athenarne i synnerhet, lade största vikt vidnärandet af det uppväxande släktets fantasilif. Saga, sång, gymnastiska öfningar voro hufvudmoment i deras uppfostringsschema. Mytologien var ju en samling af sagor, och hvad af dessa sagor som var tjänligt för barnen att höra meddelades dem i ord, i sång och bild. Vid sagans hand fördes de in i sin religiösa värld; vid dikterna och sägnerna om stamheroerna fördes de in i det tempel, där deras fäderneslands eller fädernestads genius dyrkades. Naturen var för de helleniska barnen uppfylld af lefvande mytiska väsen; öfver hafvet låg för dem den tjusning utbredd, som de homeridiska sångerna, de odysseiska äfventyren gjutit däröfver. Man skulle kunna tro, att när barndomsåldern låg bakom ett sålunda uppfostradt släkte, det skulle känna sig desillusioneradt och bedraget, sedan det inträdt i lifvets hårda kraf, eller att det skulle vara så in* spunnet i fantasiens trådar, att det ej kunde göra sig löst, för att med allvar gripa in i praktiska bestyr, eller att det skulle vara så ensidigt inriktadt på en blott estetisk verksamhet, att det skulle vara odugligt för statsborgarens plikter, för krigarens kall, för vetenskapsmannens nyktra forskning, för filosofens begreppsbestämmelser. Intet af allt detta. Ur sin barndoms sagovärld förde de visserligen med sig intryck, som kunde fortlefva genom alla lefnads-åldrar, men det var intryck, som förlänade äfven åt mödan och arbetet, äfven

åt motgången och olyckan något af den poesi, som omstrålar den mångpröfvade Odysseus. De hade vuxit starka just genom den själsnäring, som barndomens natur kräfver, och alla

Det sköna och dess lagar.

4öfriga förmögenheter hade genom och förmedels fantasiens sunda näring fått sin normala näring äfven. Intet forntida folk har frambringat mer fosterländske medborgare eller käckare krigare eller mer äfven-tyrslystne sjömän eller klokare affärsmän eller skarpsinnigare naturforskare eller mer djupgående filosofer än detta folk, som tillika frambragt en konstkultur af oförliknelig glans.

Den romerska kulturen är jämförelsevis steril. Romaren hade ej heller ett barndomsparadis, en fantasilustgård att utträda ur, när han inträdde i det praktiska lifvet. Den romerska kulturhistorien har knappt att anteckna en enda naturforskare, en enda filosof af någon betydenhet. Den torra uppfostran romaren gaf åt sina barn gjorde dem ej heller till klokare affärsmän; romaren utmärkte sig mer i affärs-väg som procentare än som planläggare af gagnande och storslagna handels- och industriföretag; han utmärkte sig mer som en listig patetisk hårklyfvande advokat än som begreppsanalyserande filosof; hans vetgirighet var nästan ingen, och han studerade nästan aldrig de folk och länder, som han eröfrade. Tacitus' studium af germanerna står i romerska litteraturen ensamt. I konst och vitterhet var romaren en svag efterapare af hellenen. Detta sagdt utan att nedsätta romaren i öfrigt. Hans storhet som krigare och lagstiftare är ju allbekant och oförneklig.

Historien företer en annan epok, då sagan och sången återigen bemäktigade sig de uppväxande släktena. Den epoken började efter det första korståget, då hemvändande korsfarare hade att förtälja om demånga under de sett i främmande land, och då dessa berättelser snart gestaltade sig under den af de nya synerna befruktade fantasiens inflytelse och framfödde en ny och färgrikare och äfventyrsrikare uppfattning af världen. De barn, som uppfostrats under denna inflytelse, skapade som män den sublima gotiska byggnadskonsten och lade grunden till en renässans i vetenskap och konst.

Betydelsen af fantasiens sunda näring under barndomsåldern är genomgripande. För den, som vill sätta sig in i denna fråga, finnes på svenska en tankerik afhandling därom författad af lektor Julius Humble. Här har jag blott att påpeka några mo* ment, som äro af intresse för mitt ämne.

Tre faror alstras af en uppfostran, som lämnar åsido fantasiens vård eller syftar att undertrycka den. Den ena faran ligger däri, att den fantasilöse till regeln blir själfvisk, hård och känslolös. Amfiteatrar, omslutande skådespel af satanisk grymhet, reste sig under romarväldet i alla större och medelstora städer. Endast i Grekland upphäfdes protester emot dem.

Den andra faran är, att den vetenskapliga forskningen skall gå miste om fruktbärande initiativ och sådana kombinationer af erfarenhetens fakta, genom hvilka nya upptäckter möjliggöras, ty, såsom en stor naturforskare, den franske fysiologen Claude Bernard själf framhållit, äro dessa kombinationer och sålunda äfven upptäckterna omöjliga utan fantasiverksamhet. Den fantasilösa lärdomen kan stå, men icke gå, kan icke taga ett enda steg in på ny mark. Därtill kräf-ves också inbillningskraften.Den tredje faran är, att i tider, då större kapital bildas och åtminstone en af samhällets klasser kan lefva i ett visst öfverflöd, detta öfverflöd skall endast i ringa mån komma konstutvecklingen till godo, för att i stället främja utbredningen af en anspråksfull och barbarisk materiell lyx, som i sin ordning skämmer smaken och förvirrar smakomdömena. Det fordras fantasi hos åskådaren, för att han skall kunna med verklig sympati lefva sig in i ett af konstnärsfantasien skapadt verk; men det fordras ingen fantasi för att njuta glansen af siden, speglar och förgyllningar. Den fattige arbetaren, som af sin ringa dagspenning afsätter något, för att smycka sina väggar med en färgtrycksmålning, skogsbon uppe i Dalarne, som förskaffar sig en så kallad Dalkarlsmålning och glädes åt dess betraktande, stenåldersmannen, som undan arbetet för lifsuppehället undanstal en stund, för att på sina redskap ingravera bilder af djur, som intresserade honom, har skattat faktiskt mer och hjärtligare åt konsten än mången af de rikaste männen i våra dagar. Edvard von Hartmann har skrifvit ett kapitel om missförhållandet mellan den materiella och den estetiska lyxen i den moderna aristokratiens lif. Han finner missförhållandet förfärande; han anropar staten och kommunerna att gripa in, för att hjälpa den af den materiella lyxen tillbakaträngda eller till låga uppgifter nödgade konsten i striden för

dess tillvaro och idealitet. Han anropar alla män af insikt att sluta sig tillsammans och verka för utbredandet af en opinion, enligt hvilken det skulle vara en nationell hederssak och en plikt motkulturen, hvilken ingen bemedlad borde få undandraga sig, att använda en del af sina inkomster till konstens främjande. Han ser skulden till olyckan däri, att bildningens aristokrati och förmögenhetens aristokrati delvis falla utanför hvarandra och göra det allt mer och mer, emedan det ligger i tidsförhållandena, att män med ringa andlig bildning, men med födgeni och vinstbegär kunna göra kolossala förmögenheter. Det är möjligt, att när de detta gjort och fyllt sina våningar med alster af den rent materiella lyxen, de också påkalla konstens hjälp, för att ge en prägel af adel åt deras salonger. Men det är icke ett af fantasien och skönhetskänslan, utan af fåfängan skapadt behof de därmed tillfredsställa, eller, om de fordra något mer af konsten, så är det vanligen det rent sinnesretande de begära af henne, och följden blir, att det är hetärtaflor och sötsliskiga genrestycken, som skaffas genom dem till världen af en fal och korrumperad konst och rekommenderas af en fal och korrumperad konstkritik.

Tyvärr gör sig von Hartmann icke den mödan att efterleta orsakerna härtill. Det, hvaröfver han klagar är ohjälpligt, såvida det icke angripes i sina rötter. Men rötterna till det onda äro icke att söka i den delning han påpekat mellan bildningens och förmögenhetens aristokratier. Ej heller tror jag, att hans upprop till de insiktsfulle att sluta sig tillsammans, för att genom ett opiniontryck tvinga de rike och förmögne att offra åt konsten, skall hafva någon verkan. Vunne uppropet anklang, så vore ändå det rekommenderade medlet säkerligen ickesundhetsbringande. En konst, som behöfver lefva af tvångsåtgärder, är redan lifdömd. Om det är sant, att största delen af ungdomen lämnar våra skolor med ett förtorkadt eller missriktadt fantasi-lif; om det är sant, att föräldrar allt mer uppfostra sina barn till att förakta, hvad som ej framdeles skulle kunna inbringa dem bröd; om det är sant, att sången och sagan bannlyses allt mer äfven från barnkammaren, så ha vi icke att så snart vänta en förbättring i de missförhållanden som von Hartmann påpekat och måhända öfverdrifvit. Öfverdrifterna komma då att i nästa släktled besannas. Man bör kunna utrusta barnen till duktiga kämpar i lifvets strid utan att fördenskull beröfva dem den i själfva verket kraftförökande glädjen af ett sundt fantasilif, hvarförutan de med svårighet skola varda i stånd att som mogna män och kvinnor fatta de höga mål, som äro oss förelagda att sträfva till och hvilka det materiella arbetet skall tjäna. Vi hafva då, under inflytandet af en realistisk uppfostran, att vänta en stegring i den materiella lyxen, en stegring i den förbittring, med hvilken klasserna börjat återupptaga striden med hvarandra, en stegring af brottslingarnes antal, en allt djupare nedergång i litteratur och konst. Men vi hafva icke att vänta detta som ett för alla tider bestämdt öde. Konstinstinkten och skönhetstrånaden äro väsentliga bestämningar i människonaturen, och en hälsosam reaktion skall då förr eller senare inträffa, som återställer dem i deras rätt.Med den fråga, som jag i de föregående föreläsningarna behandlat, huruvida allmängiltiga estetiska omdömen äro möjliga, sammanhänger den frågan, huruvida man kan upptäcka någon starkare öfverensstämmelse i de intryck, som den yttre naturen gjort på människorna i långt från hvarandra skilda tider och på mycket olika bildningsgrader. Det är litteraturen, som i främsta rummet har att gifva svar på detta spörsmål; så långt litteraturen räcker, men icke längre, kan undersökningen härom sträcka sig, och den kan således omfatta endast en ringa del af människosläktets utvecklingshistoria. De försök, som blifvit gjorda att genom studium af de nu lefvande så kallade vilda folkens känsla för naturen draga slutsatser tillbaka med afseende på de prelitterära folkens och släktledens, äro af en ytterst osäker beskaffenhet. Vore det äfven berättigadt att använda en sådan slutledning — och därom kunna meningarna vara delade — så saknar man dock ännu en tillförlitlig metod med afseende på undersökningen af de så kallade vilda folkens själslif, och svåramisstag äro därvid hart när oundvikliga — ej minst i närvarande tid, då en för många forskare oemotståndlig benägenhet förefinnes att inom det korta tidehvarf, som mänsklighetens skrifna historia omfattar, söka komma på spåren förmenta djupt ingripande förändringar, som evolutionsprocessen skulle hunnit medföra. De närmaste släktleden af forskare efter Newton ville förklara hart när allt ur de af honom upptäckta tyngdlagarne; på samma sätt har man i vårt århundrade, och sedan Darwin offentliggjorde sin lära, velat tillämpa henne äfven där en sådan tillämpning var förhastad. Jag behöfver härvid endast erinra om ett af doktor Hugo Magnus ut-gifvet verk, hvari han sökte bevisa, att människoögats förmåga att urskilja färger gjort betydande framsteg sedan skalden Homerus’ dagar, d. v. s. under den korta tiderymden af omkring 2,700 år. Den skulle hafva fortgått från urskillningen af färger, som förorsakas af långa vibrationsvågor, till urskillningen af färger

med kortare, och ännu skaldefadern Homerus' samtida skulle icke ha gjort någon skillnad mellan grönt och blått. Magnus har blifvit fullständigt vederlagd och har erkänt det själf. Utan gagn för vetenskapen var emellertid hans förhastade hypotes icke. Orsaken till hans misstag låg däri, att det ordförråd, hvarmed färger och färgnyanser uttryckts, har under tidernas lopp blifvit rikare, och Magnus har riktigt funnit, att färgbenämningen fortskridit från namn på färger med långa eller varma vibrationsvågor, såsom rödt och orange, till färger med korta och kalla, såsom blått och violett. Magnushar själf funnit, att om ett folk saknar namn på vissa färger, så följer däraf icke, att icke det folkets ögon urskilja de obenämda färgerna, ehuru det ej haft någon praktisk anledning att gifva dem särskilda namn. Så t. ex. hafva vissa afrikanska folk icke namn på alla hufvudfärgerna, medan en undersökning, byggd på samma principer som prof. Holmgrens med afseende på färgblindhetens konstaterande, visar, att samma naturfolk urskilja färger och färgnyanser lika bra som européer. Äfven de europeiska språken äro ganska fattiga på färgbeteckningar, om man vill jämföra dessa med de färgnyanser vi äro i stånd att se. Vatikanska mosaikfabriken i Rom förfogar öfver material med 18,000 olika färger, och siffran 18,000 är antagligen ändock liten i jämförelse med alla för ögat märkbara färgnyanser.

Det är under sådana förhållanden bäst att vara på sin vakt och utöfva självkritik, när man undersöker människosläktets litterära monumenter i afsikt att i dem finna bevis för att den yttre naturens intryck på människans känslolif rönt genomgripande förändringar under den historiska tiden. För två år sedan utkom i Skottland ett arbete af Proudfoot Begg, ägnadt åt forskningen i den estetiska smakens utveckling, särskildt med afseende på uppfattningen af naturens skönhet, och ehuru äfven han synes mig benägen att i någon mån öfverdrifva olikheten härutinnan mellan olika tidehvarf, kommer han dock till det slutresultat, som jag för min del anser riktigt, att smakskiftningarna visa sig vida mer på ytan, .än de tränga ned i djupet af vårt känslolif, och atthistorien om smakutvecklingen bekräftar, hvad som också på experimentets väg kan bevisas, att skönheten har objektiva moment, och att allmängiltiga smakomdömen finnas äfven i den mening, att samma smakomdömen kunde vara giltiga för Homerus' samtida och för oss.

Jag ämnar nu anföra några intyg om naturuppfattningen från tider, som ligga tämligen långt skilda ifrån oss. Jag börjar med några ur den klassiska litteraturen, ur grekernas och romarnes, för hvilka jag redan för några år sedan, då jag föreläste om den romerska kulturen, redogjorde, för att därefter, i nästa föreläsning, gå ännu längre tillbaka och påpeka några drag ur våra ariska förfäders naturuppfattning, sådan denna möter oss i Rigveda, de indiske ariernas samling af urtida heliga sånger.

Under det antika lifvets ungdomstid och under den grekiska kulturens blomstringsperiod förekomma naturskildringar endast undantagsvis. En af de älsta, som vi äga, är skildringen af gudinnan Kalypsos ö och grotta, i den ryktbara homeriska dikt, som omtalar hjälten Odysseus' irrfärder på hafvet efter Trojas förstöring. Hans skepp hade i en storm blifvit krossadt och han själf af vågorna blifvit uppkastad på den ö, som beboddes af gudinnan Kalypso. Denna emottog den skeppsbrutne välvilligt och sökte kvar-hålla honom på den ensliga klippa i hafvet, hvilken var hennes bostad. Han vistades där länge; men greps slutligen af en oöfvervinnelig hemlängtan, och i stället för att sitta vid hennes sida i grottan, då hon med gyllene skyttel väfde konstfulla väfvar,vandrade han bland strandklipporna och såg med tårfulla ögon ut åt oceanen. Gudarnes fader förbarmar sig då öfver honom och skickar från Olympen sin budbärare Hermes ned till jorden, för att låta Kalypso veta, att Odysseus måste lämna hennes ö. Skalden skildrar först Hermes' nedfärd från Olympen. Genom rymdernas eter skjuter han ned emot hafvet och sväfvar hän öfver den ödsliga vattenöknens böljor, såsom fiskmåsen, då denne, spejande efter byte, flyger öfver de blåa vågorna och stundom doppar sin vinge i deras salta skum. När Hermes ändtligen hunnit till ön, så ser han, säger skalden, en syn, som fröjdar hans blick och ingifver honom beundran. Rundt omkring grottan, hvari Kalypso har sin boning, drager sig med frisk grönska och svalkande skugga en lund af lönnar, popplar och balsamiska cypresser, i hvilkas kronor en mängd fåglar ha sina nästen. En modern författare skulle säkerligen härvid i främsta rummet tänkt på sångfåglar; men den forngrekiske skaldens smak är en annan. De lundens vingade innevånare, som han omtalar, äro sådane, som teckna sig med kraftiga vingslag i spänstig flykt mot himmelens azur: falkar, som hafva sina jaktområden bland öns klippor, och sjöfåglar, som med sitt fiske lifva strandbränningarnas ensamhet. För sång sörjer gudinnan själf. Då Hermes nalkas grottan, hör han

hennes melodiska stämma, ty hon sjunger vid sin väfstol längst inne i det åt tvenne sidor öppna klipphvalfvet, hvilket på det ställe, dit dagern ej kan intränga upplyses af lågorna från en härd, på hvilken en brasa af doftande cedervedsprider vällukt vida omkring. Grottan är inredd bekvämt som ett palats; men i stället för tapeter eller annan väggbonad betäckas hennes klippväggar af yppigt växande rankor med drufklase vid drufklase. Nära grottans ingångar sorla tätt intill hvarandra fyra källor, från hvilka lika många små klarskimrande bäckar nyckfullt slingra sig genom ängar, öfverströdda af violer. Sådan är en af de få utförligare naturskildringar, som förekomma hos Homerus; han nöjer sig annars vanligen med att i ett enda väl träffande ord beteckna den naturomgifning, som han vill, att åhörarens eller läsarens fantasi skall själf framtrolla kring hans gestalter. När han, såsom i detta fall, bryter denna regel, blir mångordigare och uppehåller sig vid enskildheter, så är det för att skildra, icke det storartade och sublima, utan det - lugnt sköna, det täcka och suckande. Och denna iakttagelse gör man icke endast hos honom, utan hos alla Greklands författare under det antika lifvets sunda blomstringstid. Från en annan af Greklands äldste skalder, Alkman, hafva vi ännu kvar en skildring af nattens hvila. Skildringen, kort som en motsvarande hos Göthe, börjar också nästan ordagrant som denna: »Über alle Gipfeln ist Ruh» — »Stilla hvila nu bergens hufvud», och talar, likasom denna, äfven om de små fåglarnas tystnad i skogen. Samme skald, sedan han är gammal vorden, önskar sig vara en käyrlos, »en den gyllne vårens fågel», som fladdrar omkring vid hafsstranden. Plato, hvars storhet som filosof berodde icke minst af hans äkta skaldenatur, har i några få ord gifvit oss en den mest intagande teck-ning af den lilla vid Athen flytande bäcken Ilissos’ platanskuggade stränder. Skaldinnan Sappho yttrar flerestädes i sina dikter medlidande med de nedtrampade blommorna. Då hjälten i Sofokles’ sorgespel »Ajax» har beslutit kasta sig på sitt svärd och dö, så äro hans sista ord dessa:

»O solens ljus! O du mitt hemlands helga jord!

O, tröskel till min faders härd, du stolta stad Athen!

O, lekkamrater, vänner från min barndomstid!

I bäckar och I källor där, farväl!

Och moder du, och fader du, farväl, farväl!»

De käraste bilder, som hans själ gömmer, framträda för hans syn i det ögonblick han går att utbyta solens ljus mot det dystra mörkret i underjorden, och bland dessa kära bilder af föräldrar och barndomsvänner har han i sitt hjärta äfven plats för hembygdens bäckar och källor.

Detta endast som exempel på den innerliga och okonstlade kärlek till naturen, som man finner öfver allt i Greklands klassiska litteratur, medan man däremot nästan förgäfves letar efter utförligare naturskildringar eller försök att med ordmålning härma eller öfverträffa skapelserna af landskapsmålarens pensel. Tanken på en sådan härmning låg grekerna lika fjärran, som han än i dag är främmande för hvarje gosse eller flicka, som lefver i dagligt umgänge med naturen och har öppen nerv för skogens doft, för formernas och färgernas friskhet och skönhet, för djurens lif, för fåglarnes sång, för växternas olika gestalter, för de tusen olika företeelser, som locka barnens nyfikenhet och vetgirighet på samma gångsom de anslå deras skönhetssinne. De lefva i allt detta, men reflektera icke däröfver, och veta icke huru de älska det, förrän de, innestängda inom stads-murarne och fängslade vid boken, ha måst lära sig att sakna det. Den grekiska ungdomens uppfostran var beräknad på att alstra friskhet och glädtighet. Förgäfves söka vi fördenskull hos detta folk det trånadsfulla och sentimentala, som genomandas den moderna naturåskådningen och den moderna natur-beskrifningen, till och med inom den nyare realistiska skolan, ehuru sentimentet här träder något i bakgrunden för ett i längden ledsamt verkande slöseri med detaljer och ett pedantiskt fikande efter minutiös åskådlighet i detaljteckningarna.

Förgäfves söka vi detta trånadsfulla och sentimentala äfven i Medeltidens skaldeverk, hvad människans förhållande till naturen vidkommer. Lika fåfängt efterletar man därstädes naturskildringar, som kunde påminna om dem, som vi finna i nutidens poemer och romaner. I de romaniska folkens medeltidslitteratur torde knappast någonting, som förtjänar kallas naturskildring, kunna påträffas under många århundraden. Med den germaniska medeltidslitteraturen förhåller det sig icke bättre. I den tyska poesien under Medeltiden påträffas icke en enda

landskaps-teckning och knappt andra uttryck än några få konventionella och ständigt upprepade om milda maj-fläktar och fågelsång, som bära vittne om att det ändå lefde kvar en känsla för naturen. I de obetydliga lämningar vi hafva kvar af vår egen älsta nordiska poesi från hednatider framträder visserligensinnet för naturen något mera, än hos tyskarne. Håvamål t. ex. jämför den man, som ingen älskar, med furan, som står murknande på fjället utan bark och barr, och denna jämförelse påminner om en annan, som vi kunna läsa återgifven i runor på fotställets till Molins »Bältespännare», där flickan klagar: »ensam är jag som asp i hultet, plundrad på frän-der som furan på kvistar.» I Eddan förekommer till och med en naturskildring, men visserligen en så ordkarg som möjligt, ehuru alldeles tillräcklig att försätta vår fantasi i rörelse och tvinga henne att fullända taflan. Det är valans skildring af den nya jord, som skall uppstå efter Ragnarök, sedan gudar och jättar fallit i kampen mot hvarandra och den gamla skuldbetäckta och syndbefläckade jorden förgåtts i Surters lågor. Ur svallet af kaos höjer sig jordens grund på nytt med grönskande fält, i hvars gräs guldtaflorna med den store okände gudens visdomsrunor skola återfinnas, och på hvilken åkrar, utan att sås, skola bära skördar. Härmed har valan målat taflans förgrund och midtelgrund. Vi se den saftgröna marken och de längre bort vajande vågorna af sädesax. Men vattnet och luften, de båda andra elementen, saknas ännu i denna tafla. I tvenne versrader med tillsammans fem ord hafva vi dem båda. Orden äro: »Forsar falla — och örn flyger där-öfver.» Detta är allt, men detta är också nog, för att hvarje läsare med ringaste fantasi skall i bakgrunden skåda fjällbranter med störtande kaskader och öfver det hela en luft, i hvars eter örnen tecknar sin majestätiska flykt.Den på bredden anlagda, mer eller mindre omsorgsfullt detaljerade naturskildringen återfinnes i självfva verket endast hos det cesariska Roms senare författare och hos den moderna tidens, de senast förflutna tre eller fyra mansåldrarnes litteratur. Där-uti består en af de många likheter, som man har funnit mellan dessa af mer än ett årtusen skilda epoker i människosläktets historia. Emellertid stå det cesariska Roms skalder ännu på antik grund, ehuru färdige att öfverskrida råmärket, som skiljer denna grund ifrån vår egen. De hafva lärt för mycket af sina grekiska mönster, för att gifva ohejdadt luft åt sin benägenhet att bravera med vare sig sina känslor eller sin teknik; de ännu likasom räkna orden, som de ägna åt en naturskildring, de lita ännu på läsarens fantasi, att denna skall kunna uppträda medskapande med deras egen — en förtröstan, hvilken synes hafva gått förlorad hos större delen af nutidens skalder och romanförfattare, hvilka som ifrige ciceroner följa sina läsare hack i häl, oupphörligt görande dem uppmärksamma på den ena vackra detaljen efter den andra, envist förvägrande dem all själf verksam njutning, och antagligen väntande i lön ett beundrande erkännande af sin förmåga att upptäcka hvad skönt naturen kan hafva att erbjuda för den, som med siareblicken skådar henne. Det är denna väntan på bifall, denna afsikt att imponera på läsaren eller vinna åskådaren, som allt för starkt har tryckt sin prägel så väl på den moderna litteraturens alster, som på den moderna konstens. De antike mästarnes stora hemlighet liggeregentligen däruti, att de visste gifva åt sina skapelser utseendet att vara till för sin egen skull, såsom den af ett människoöga aldrig sedda blomman i urskogen är det. De kokettera aldrig med vare sig sin känsla eller sin teknik.

I sjätte boken af sin Eneid berättar Virgilius, huru hans hjälte, Eneas, efter många irrfärder på hafvet ändtligen anländer till kusten af sitt förlof-vade land Italien. Eneas' första ärende, sedan han anländt dit, är att besöka den ryktbara skräckinjagande sierskan, den kumanska sibyllan, för att af henne erfara sina och sina efterkommandes öden på Italiens jord. Han hvälfver tillika i sitt sinne den äfventyrliga planen att med sierskans tillhjälp nedstiga i underjorden, för att där få samtala med och inhämta råd af sin aflidne fader. Just den punkt af Italiens jord, hvarvid han landstigit, nämligen nordliga kusten af den halfö, som i norr begränsar neapolitanska viken, var redan i de älsta tidernas sägner omtalad som en förfärande nejd, full af underbara och hemska naturföreteelser och döljande i djupet af sina skogar nedgången till Hades, de dödes värld. Skalden Virgilius själf kände denna nejd ganska noga, och ingenting låge då närmare till hands än det antagande, att han skulle begagna denna sin kännedom för att i fantasigripande enskildheter måla henne, då han skildrar Eneas' äfventyr därstädes. Detta gör han dock endast på sparsammaste sätt. Redan självfva ankringsplatsen för Eneas' flotta bär än i dag en dyster prägel i jämförelse med de leende nejder, som öppna sig, om man endast svänger omkring

Det sköna och dess lagar. 5udden, ty då har man viken vid Bajae och den färgstrålande neapolitanska golfen framför sig. Tänkom oss, att någon af vår egen tids bättre skalder, till exempel den med allt skäl högt uppskattade

Robert Hamerling skulle haft till uppgift samma ämne, som här förelåg Virgilius! Vi kunna då få en föreställning om huru en och samma sak kan på olika sätt behandlas. Virgilius omtalar först själfva ankringen. då Eneas' flotta lägger till vid Kumees kust och ordnar sig för sina ankar med spröten åt sjön och bakstammarne åt land. Därefter omtalar han strandens utseende, men endast på ett indirekt sätt, i det att han säger:

»Modige ynglingars trupp med täflande ifver

Stormar Hesperiens jord. En del framlockar ur

flintans

Ådror den dolda gnistan. En del kring skogarne

ilar,

Djurens lummiga skjul, och söka till bäckarne

vägen.»

Därmed anser han sig hafva tillräckligt antydt strandens utseende. Skogen sträcker sig ända ned till denna, och det är en mörk och väldig skog med »lummiga skjul» för djuren. Eneas själf låter han under tiden vandra till Kumees vördnadsbjudande murar och till den vidtomfamnande grottan, där den kumanska sibyllan har sin bostad.

Hamerling däremot skulle säkerligen genast fördjupat sig i en skogsskildring af samma anslående beskaffenhet som den man finner i hans dikt »Der König von Sion.» Han skulle säkerligen ej lämnatoomtaladt, att Kumse, hvars torn och tinnar redan hunnit gråna af ålder, skådar från toppen af en svart tuffkägla ned på det dystra skogslandskapet under sig. Han skulle, följande Eneas in i skogen, hafva skildrat de skuggor och den tystnad, som om-gaf denne allt djupare; han skulle låtit honom klättra bland eldfrätta trakytblock öfver forntida lavabäddar, i hvilkas springor jättehöga ekar inpressat sina knotiga rötter, och därunder gifvit oss antydningar om de hemska mysterier, det kumanska dödsoraklets mysterier, som, under vissa nätter af året, firades i de trakter Eneas nu genomvandrar. Han skulle låtit hjältens stig föra honom till stranden af Avernsjön, hvars dunkla tigande vatten endast otydligt kan spegla kastaniernas öfverhängande kronor, samt därifrån till scenerier, som längre fram skola tjäna Dante till förebilder vid skapandet af hans hälvete. Han skulle, med uppbjudande af sin fantasis alla tillgångar, skildrat äfven den urgamla staden Kumae med dess underliga drömlif, dess mystiska tempel och dess dödsorakels präster.

Virgilius gör intet af allt detta. Eller rättare: han gör det, men indirekte, likasom i förbigående och låter alltid sina i raska drag gjorda naturskildringar endast framstå som biomständigheter till själfva den episka skildringens händelser. Han omtalar »Avernens svafliga göl», men detta i sammanhang med tvenne dufvor, som genom sin flykt visa Eneas, hvar han i skogen skall finna den gyllene gren, med hvilken i handen han kan våga nedstiga bland underjordens skuggor. När nämligen dufvorna komma iAvernsjöns grannskap, flyga de rakt upp i luften, för att undvika de ur sjön uppstigande giftiga ångorna. Han omtalar nu skogens skuggor och ödsliga vidd och däldernas skymning; han låter oss till och med veta, af hvilka trädslag urskogen består, nämligen af stenekar, askar, almar och tallar; men detta endast då han berättar, huru sådana träd fällas för att däraf göra ett bål åt en af Eneas' aflidne män, och först när han omtalar deras fällning, talar han också om de väldiga fjällbranter, som finnas i skogen, och från hvilka de af yxan genomhuggna jättealmarna med brak nedstörta. Eneas' färd genom skogen skulle Hamerling antagligen gjort till en tafla för sig, hvari han för en stund släppt den berättande tråden ur sin hand, för att gifva oss ett stycke naturlyrik af det dystra slaget. Virgilius undviker detta och sparar hela kraften af sin förmåga att måla med mystiska färger till det högtidliga ögonblick, då Eneas genom en gapande klyfta, »mellan en dunkel sjö och dystert skymmande skogar» följer sibyllan ned till skuggornas värld. Trots detta har Virgilius uppnått sitt syfte att genom helintrycket af sin skildring gifva en fantasieggande, med de berättade händelserna harmonierande och tillika fullkomligt trogen bild af nejderna kring Kumee. Skilnaden är endast den, att han aldrig tillstått eller förrådt ett sådant syfte, men vunnit det ändå, likasom sig själf och läsaren ovetande.

En annan naturskildring förekommer i Eneidens nionde sång som ram till berättelsen om de båda vännerna Nisus' och Euryalus' död. Trojanernasläger är kringrändt af de fientlige rutulerna, medan Eneas, trojanernas höfding, är borta. Två trojanske ynglingar, Nisus och hans yngre vän Euryalus, åtaga sig att under natten smyga genom den fientliga hären, för att bringa Eneas underrättelse om hans mäns farliga belägenhet. Detta sker. Det fientliga lägret är skildradt med stor åskådlighet:

»I dvalan af sömnen och vinet Gräset betäcks af hvilande män och af rustade

vagnar;

Kroppar emellan hjul och vinfat, tyglar och vapen Ligga förströdda.»

Lägereldar brinna öfver fältet, och utanför kretsen af dessa beta rytteriets bundna hästar. Kanske skulle en modern skildrare knappt hafva underlåtit att för vinnandet af en ljuseffekt i taflan, omtala, huru lägereldarnes sken bröt sig mot de sofvande krigarnes vapen och rustningar; men Virgilius gör det icke, emedan händelsens gång icke påkallar det. Han öfverlämnar fördenskull åt läsarens egen fantasi att anbringa denna ljuseffekt. Men innan de båda vännerna hunnit smyga genom rutulernas läger, i hvilket de fördröja sig, för att sänka svärdet i en och annan af de sofvandes kroppar, går månen upp öfver synranden. En skara af hundratals ryttare synes närma sig lägret, och innan Nisus och Euryalus hunnit kasta sig in i skogen, vid hvars bryn det rutuliska lägret är uppslaget, hafva ryttarne fått syn på dem. Det är månens strålar, brytande sig mot Euryalus' blänkande hjälm, som förrådt dem. Här är således den förut försakade ljuseffekten an-bragt, emedan han spelar en roll i berättelsen och afgör ynglingarnas öde. Äfven skogen, i hvilken de nu söka dölja sig, är skildrad med en viss utförlighet; men detta icke för naturbeskrifningens egen skull, utan för att rättfärdiga, hvarför de båda vännerna förirrade sig ifrån hvarandra. Euryalus faller först i de rutuliske ryttarnes händer. Nisus skyndar till hans hjälp, ehuru all hjälp är omöjlig, och kastar sig, genomstungen af lansar, på sin dödade väns kropp, Euryalus liknas i sitt fall vid en purpurblomma, som, skuren af plogen, tynar döende hän, och vid den högvuxna vallmon, när denne sänker sitt hufvud, förtyngd af stormiga skurar. Verserna, hvari hans död skildras, höra, hvad själfva klangfärgen angår, till det vackraste som den romerska poesien frambragt. Stället är märkligt äfven därför, att det är det enda, hvari Virgilius faller ur sin episka stil, för att i sitt eget namn prisa deras lycka, som, då de voro trogna vänner, flngo dö tillsammans, och för att uttala det hopp, att hans sång skall bidraga till förevigandet af deras minne.

Den olikhet, som jag hit intills påpekat mellan den fornromerska och den moderna landskapsskild-ringen, gäller emellertid egentligen endast om denna, då hon förekommer i episka skildringar, och hon består, såsom vi sett, däri, att den romerske epikern strängt tillser, att landskapsskildringen aldrig får blifva hufvudsak eller för en längre stund afbryta berättelsens gång, något som däremot är ganska vanligt i moderna episka dikter.

Många försök hafva blifvit gjorda att på ett all-männare, i alla punkter träffande sätt känneteckna den olikhet, som, i trots af syskontycket, genast faller i ögonen vid en jämförelse mellan den antika och moderna naturbeskrifningen. Så har man t. ex. velat finna, att den antika landskapsskildringen är öfvervägande plastisk och fäster sig mer vid formerna än vid ljuset och färgerna. Detta är likväl endast delvis riktigt. Man har antika naturskildringar, som äro öfvervägande eller uteslutande plastiska, redogörande för landskapets stora linjer och intet mera; men man har också andra, i hvilka åter ljuset och färgen spela hufvudrollen. Horatius talar om den rene månens glans i det nattliga hafvet; Virgilius om månstrålarnes dallrande på hafvets böljor och om hafvets under solens ljus framrullande purpurvågor; Lucretius om daggdropparne, som i det guldröda morgonljuset glänsa i gräset som diamanter, medan sjöar och strömmar utandas dimma, och Catullus har gifvit oss af hafvet i morgongryningen en längre skildring, hvars skönhet ingen modern författare har kunnat öfverträffa. Där ligger alltså icke den verkliga skillnaden mellan den romerska och den moderna naturbeskrifningen. Man har då sökt finna skillnaden däri, att de antika landskapsskild-ringarna, med all sin plastik och all sin kärlek till ljus och färg, dock skulle sakna hvad vi kalla bakgrund. Men icke heller detta påstående kan upprätthållas. När man hos den romerske skalden Statius läser en skildring af utsikten från fönstren i en villa vid Sorrento, så har denna skildring lika mycket bakgrund, som trots någon modern framställning afdet skådespel den neapolitanska viken erbjuder ögat. Bakgrunden är hos Statius synranden vid hafvet »med den nedgående solen, samt himmelen, hvars

stämning är aftonens, då, innan dagen dör, de skogprydda bergen sänka sina skuggor ned i vattnet och palatsen tyckas simma i det kristallklara hafvet.» — Allt hvad som med skäl kan i detta afseende sägas, är att kejsardömets skalder, likasom äfven hela den antika tiden, älskade äfven sådana naturtaflor, som äro trångt omgärdade och utan blickar till ett af-lägset fjärran, t. ex. en “klarblå källa djupt in i skogen, omgifven intill randen af en fin blomsterströdd gräsmatta och på något längre afstånd omkransad af åldriga och lummiga träd. Så skildrar Ovidius den källa, hvari gossen Narcissus upptäckte sin egen fägring och, betagen af denna, tynade bort af hopplös kärlek till en spegelbild. Så prisar Horatius källan Bandusia, hans egen källa på hans landtgård i Sabinbergen, och af hennes lilla vattenspegel klarare, säger han, än kristall, och af klippan, ur hvilken hennes jollrande små böljor nedhoppa, och af den gamle steneken, som står på denna klippa, gör han i en af sina sånger ett litet täckt kabinettsstycke i landskapsväg. Sådana små naturskildringar inom trånga ramar äro ej heller sällsynta i den moderna poesien, och de möta oss ofta och särdeles anslående i den allra nyaste landskapsmålningen.

Ett tredje försök att träffa den verkliga skillnaden mellan fornromersk och modern landskapsskild-ring söker denna skillnad däruti, att den förra alltid målar en klar luft och fullt ljus, men saknar allamellandagrar, alla in i skuggan spelande ljusreflexer och alla in i ljuset inträngande halfskuggor — att hon icke dröjer vid och anmärker luftperspektivets och klärobskyrens egendomligheter. Denna anmärkning anser jag för min del vara riktig; ty de undantag, som äfven här skulle kunna påpekas från regeln, äro icke sådana, att de verkligen upphäfva henne. Detta sinne för luftens mellantoner och för klärob-skyren skulle söderns skalder och landskapsmålare än i dag sakna, om de icke haft det nordliga Europas erfarenheter i denna väg till hjälp. Den nordiska himmelen med sitt blekare ljus och sina mer nedstämda och grumlade färger tvingar till att söka en ersättning i dagrarnes och skuggornas spel. Och med klärobskyren i den egentliga målningen sammanhänger det drömmande och mystiska i den moderna poesiens känsla för naturen. Måhända har till och med det under en stor del af året instängda lif, som de nordliga folken föra, och den slappade nerv för uppfattningen af naturens enskildheter, som de bildade klassernas långa skolstudier medföra, gjort sitt till för att modifiera vår naturuppfattning. Bland oss finnes, till följd häraf, ganska många, som icke äro i stånd att skilja en lind och en ask ifrån hvarandra, eller igenkänna våra vanligaste fåglar på deras sång och fjäderskrud. Under sådana förhållanden fäster sig fantasien mer vid de allmänna dragen, vid stämningen i landskapet, och om den förra oförmågan är en brist att beklaga, så är däremot den här påpekade följden af densamma en vinst.

Den realistiska riktningen inom den nutida lit-teraturen söker, som bekant, råda bot på denna obestämda allmänlighet i naturskildringen och har stundom lyckats gifva ypperliga små taflor, utmärkta för åskådlighet och individualitet, men har än oftare råkat in i ett långsläpigt uppradande af enskildheter, som, i stället för att sporra läsarens fantasi, verkar tråkigt och tröttande och gör den åsyftade taflan ej till ett helt för själens öga, utan till en samling af detaljer utan enhetspunkt.

Fullständig brist på sinne för klärobskvren sakna dock icke de antike författarne; men det är betecknande, att det är ej dagens, utan den månljusa eller stjärnklara nattens klärobskyr som hos dem väcker sinnet för skuggornas och dagrarnes spel. Lukanus älskar att skildra stjärnehimmelen helst där den hvälfver sig öfver ett haf, hvars stormande böljor skymta i nattens dunkel. Virgilius låter Eneas, när denne nedstigit i underjorden, vandra öfver fält, höljda i en halfdager sådan som den månen åstadkommer, då han, mellan moln och skyar nedsänder ett sveksamt ljus öfver vandrarens stig, och i denna skymning upptäcker han sin faders skugga, »sådan man genom dimmornas flor tror sig se en skymt af den nytände månen.» Att djupa skogar med de flämtande dagrar och skuggor de förete, gjort på det romerska kejsardömets skalder intryck, liknande dem vi själfva midt inne i en djup skog kunna erfara, är otvifvelaktigt. I sin skildring af en lund, hvari druiderna fordom förrättat sina offer, ger Lukanus uttryck åt den känsla af det hemska och trolska en dylik interiör kan framkalla. Virgilius åter låterdunkla myrtenskogar susa öfver de fält i underjorden, sorgens fält, där offren för en olycklig kärleks-plåga dväljas; där kunna de andar, som vilja vara ensamma med sina minnen, fördjupa sig på ensliga stigar, för att ostörda rufva öfver en smärta, som de knappt vilja mista, eller, om älskande här återfunnit hvarandra, kunna de här vandra två och två.

De som tränga djupare in i frågan, som jag här berört, ha velat finna den egentliga och i alla punkter bevisliga skillnaden mellan den antika naturskildringen och den moderna däruti, att den senare är af en mer subjektiv beskaffenhet, att den moderna människan likasom lägger in i naturen, drömmer in i henne något af sin egen själ. Och sedan detta skett, ser hon i naturens företeelser spegelbilderna af sitt eget inre lif. Naturen, åt hvilken antiken gaf ett gudomligt lif, har, efter att länge varit ansedd som en död mekanism, återfått ur människans egen barm ett nytt lif, med hvilket hon känner sig kunna än djupare sympatisera än om det vore ett för henne främmande och högre.

Äfven i detta svar på frågan ligger otvifvelak-tigt någonting riktigt, om än detta riktiga är uttryckt i ganska sväfvande ordalag. Med Immanuel Kant och de på honom följande idealistiska systemen inträdde en ny epok äfven i dikten och naturuppfattningen. För dessa system är naturen i själfva verket ingenting annat än en del af människan själf, nämligen komplexen af hennes sinnesförnimmelser, som få sin ordning och gestaltning genom människoandens sätt att åskåda i tidens och rummets former. Äfvennaturvetenskapen låter det vara människoanden själf, som kläder naturen i ljus och färger, i toner och dofter, ty eteratomernas vibrationer bli icke ljus och färg förrän i människans öga, och luftvibrationerna bli icke klang och ljud förrän i hennes öra. Å andra sidan erkännes tillika, att det är denna samma fenomenvärld, som ger de väckelser och eggelser, genom hvilka de i människoanden slumrande intellektuella krafterna bringas till verksamhet och utveckling, och sålunda är mellan naturen och människan åter ett det innerligaste band återknutet. De äro till för hvarandra, hänvisade på hvarandra, och hvad som i naturen är verkligt har sitt upphof ur samma källa som den mänskliga personligheten själf. Huru djupt dessa tankar ingripit i den moderna poesien och bestämt hennes hållning, därom vittnar den nyare poesiens historia på hvarje sida så väl i en natursymbolik sådan som t. ex. Lenaus, som ock i de vanligen mindre lyckade rön, som vi dagligen få bevittna att finna parallellismer mellan människosjälens stämningar och naturföreteelserna. En af de sublimaste naturskildringar, som någonsin blifvit skapade, är väl den, i hvilken Göthe försinnligar Fausts outsläckliga trånad till ljus och klarhet i den längtan, som griper honom, då han på en vandring utanför stadsporten ser från kullen solens nedgång:

O, lyfte mig från jorden vingars par Att följa, alltid följa med på färden!

I evigt aftonsken jag såge då Vid mina fötter jorden uti drömmar,

Hvar dal i skymning sänkt, i brand hvar fjälltopp ståOch silfverbäckar söka gyllne strömmar.

Ej stängde klyftor då, ej höga berg,

Min gudalika färd uti det höga;

Ren hafvet öppnar sig för häpet öga Med vikar skimrande i purpurfärg.

Nu sänker, sänker sig gudinnans änne,

Men då med nyväckt lust jag ilar efter henne Att dricka evigt ljus ur hennes flammors skatt, Framför mig dag, bakom mig natt,

Där uppe himmelen, där nere hafvets bölja!I min förra föreläsning yttrade jag mig om de klassiska folkens, hellenernas och romarnes känsla för naturens skönhet och sökte visa, att deras uppfattning af densamma var, med afseende på sin rent estetiska halt, i grunden densamma som vår. Men rent estetiska äro våra omdömen om vare sig naturens företeelser eller konstens nästan aldrig. Det inblandar sig, ofta på ett ganska bestämmande sättr föreställningar från andra områden än det estetiska, t. ex. från den konventionella anständighetens eller från den verkliga moralens eller från vår filosofi eller från vår religion, hvilka inverka på våra smakomdömen och kanske afgöra deras utslag, utan att vi äro rätt medvetna därom och medan vi intala oss själfva, att det endast var ur skönhetens synpunkt vi bedömde saken. Jag anförde i den föregående föreläsningen åtskilliga exempel härpå, och jag anmärkte, att det är en af konstkritikens uppgifter att råda bot på sådana misstag, som bortskymma sanningen, att allmängiltiga estetiska omdömen äro möjliga.Erinra vi oss nu, att de klassiska folken trodde på särskilda gudomliga makters närvaro och verksamhet i naturen, så är det klart, att deras estetiska uppfattning af denna, ehuru i grunden densamma som vår, dock skulle få en något olika stämning genom denna religiösa

uppfattnings sammansmältning med de intryck som naturens företeelser direkte gjorde på deras känslolif. Hvarhelst det fanns en ensam plats, förknippad med kära minnen, eller en punkt med en vid och vacker utsikt öfver nejden eller en fruktbar dalgång eller bördiga åkersträckor, som ingåfvo föreställningen om gudomliga välgärningar, så reste man gärna där ett altare, om ock af enklaste slaget och ägnade det åt ställets genius. Så också i skuggiga lundar och i närheten af källor. Den religiösa färgning eller stämning, som den antika uppfattningen af naturen sålunda hade, men som efter hedendomens fall mer och mer försvunnit hos de europeiska folken, föranledde, att greker och romare i rent praktiskt afseende behandlade naturen annorlunda än vi. De skydde visserligen lika litet som vi att jämna en klippa med marken, om de be-höfde sten, eller att fälla en skog, om den stod i vägen för en nyodling, i hvilket fall man dock gärna skonade de älsta och de vackraste träden. Men hvad man därunder dock icke förlorade ur sikte var ett, om jag så får säga, vördnadsfullt umgänge med den natur, som man sålunda förändrade. Antikens människor måste hafva ett inför deras eget samvete giltigt skäl för sådana förändringar, och de ansågo sig pliktiga att på något sätt gifva vederlag för hvadvackert man för de materiella intressenas skull nödgats beröfva naturen. I våra dagar kan det hända, att en ek, som växer på bondens gårdsplan, under hvilken han vet, att hans far njutit svalka, under hvilken han själf lekt som barn och sett sina egna barn leka, utan ringaste tvekan, utan en suck af saknad nedhugges af honom, om han får några slantar för virket. Trots det dagliga samlifvet förenar intet band hans hjärta eller hans fantasi med detta stilla organiska väsen, som varit hans hems prydnad. En annan säljer och låter nedhugga rubb och stubb den skog, som behöft sekler för att få tillräcklig växtkraft på sluttningen af någon bergslid, som han äger. Regnet bortsköljer sedan den mylla, hvarur träden hade sin näring, och kanske skall det kräfvas mansåldrar, innan ny skog kan växa på den sköflade platsen. Säljaren har ingen känsla härför; är han missnöjd med hvad han gjort, är det därför, att han finner sig ha fått mindre väl betaldt. Sådant kan endast ske i tider, då folkets massa blifvit vand att i naturen ej se annat än ett dödt material, som utan alla förpliktelser från människans sida blifvit af skaparen ställdt till hennes förfogande och hvarmed hon kan hushålla så hänsynslöst hon behagar. Om de bönder, som voro hans samtida, berättar den romerske författaren Plinius d. y., att hvar och en bland dem hade bland träden utsett åt sig en vän, som han sökte skydda mot skada. Hvarje gård hade, likasom hos germanerna, sitt vårdträd, och städerna hade sina. Inom Roms murar funnos på Neros tid tvenne träd, som ansågos hafva enålder af mer än 800 år och betraktades som hufvud-stadens vårdträd.

Somlige författare hafva velat lägga kristendomen till last, att ett hjärtlöst och fantasilöst förhållande till naturen utbredt sig bland de europeiska folken, och de äro benägna att betrakta detta som en oundviklig följd af de polyteistiska religionernas undergång. Oundviklig var denna följd dock visserligen icke. Det finnes i kristendomen intet, som hindrar att i naturen vörda och beundra skaparens verk och att i hennes skönhet se en återglans af hennes upphofsmans härlighets sken. Det är sant, att en förbannelse är i de kristna urkunderna uttalad öfver naturen. Men denna förbannelse drager ingen gräns mellan naturen och människan; den framställes tvärtom uttryckligen som en oförskyld och fördenskull till medkänsla manande delaktighet i den andliga världens och särskildt i människohjärtats fördärf. Och denna medkänsla får sitt rörande uttryck i ord af aposteln Paulus, hvilka innebära en den sinnrikaste och kärleksrikaste uppfattning af naturens förhållande till människan. De tala om naturens meddelaktighet med henne i Guds nåde-rika beslut om världens bestämmelse. Jag hänsyftar på Paulus' ord, att naturen suckar och ängslas med oss, för hvilkas syndighet hon lider, och att äfven hon, hvad som lefver i henne, skall en gång nå till Guds barns härliga frihet. Med denna sin sublima lära har den störste af evangeliets sändebud velat icke beröfva naturen den medkänsla hon ditintills hade rönt från de med honom samtida hedniska

folken, utan tvärtom bringa naturen ännu mycket innerligare intill människornas hjärtan. Att så icke skett visar endast, att det i kristendomen finns så mycket utsäde, som ännu hvilar i ladorna och icke funnit såningsmän. Och i vår utilistiska tid är ej heller jordmånen ägnad för sådden. Åtskilliga timmerspekulanter skulle finna apostelns lära särdeles opraktisk.

Med afseende på de bildade klasserna har alltifrån sextonhundratalet filosofien inverkat förslöande på naturkänslan. Den franske filosofen Des Cartes drog då den skarpast möjliga gränslinje mellan å ena sidan

människan såsom ett förnimmande och känsligt väsen, samt å andra djuren såsom automater och naturen i öfrigt såsom en af krafter rörd, men i sig själf kraftlös materie, rena motsatsen till lifvet. Man skulle tro, att filosofernas åsikter icke tränga långt utanför deras egen krets, men så är dock förhållandet. Genom tusen osynliga öppningar sippra de in i föreställningssättet hos de bildade klasserna och varda bestämmande för detta. Och Des Cartes' lära i denna punkt har på grund af sin lättfattlighet och klarhet blifvit allmännare utbredd och vuxit starkare fast än något senare filosofiskt system och kvarlefver där än i dag, ehuru få göra sig reda för åsiktens egentliga härkomst. För öfrigt har materialismen alltsedan det adertonde århundradet gjort sitt till för att bevara tron på den abstraktion af liflöshet, som kallas materien. Emellertid framflyttar vår tids naturvetenskap gränsen för det lefvande och det känsliga allt längre in på det område, där DesCartes såg endast automatism och död, och en på erfarenheten byggd filosofi gör det likaledes. Måhända kan man fördenskull få hoppas, att en tid skall komma, som ger rätt åt följande ord af en svensk vetenskapsman, som icke länge sedan yttrat följande: »Hvarför skall hon finnas i lefvande Guds värld, denna motsats mellan död och lif? Det är redan fullt antagligt, att hon skall af framtidens undervisning bortkastas såsom ett obehöfligt stöd för våra lärosyften. Lifvet skall fullkomligt besegra döden, i det att begreppet lif uppfattas som en egenskap i allt. Och de kvarstående bestämningarna »organisk» och »oorganisk» natur skola jämkas därhän, att de icke längre bilda en skilnad mellan lefvande och liflöst, utan endast mellan olika slag af lifskraft. Det skall då endast talas om organiskt och oorganiskt lif.»

Jag har med hvad jag nu sagt velat påpeka två omständigheter: 1) att en sammansmältning af den religiösa känslan med den estetiska vid betraktandet af naturen var i den antika världen vanlig och gjorde sig äfven hos folkets massa gällande, hvilket numera knappast torde vara förhållandet; 2) men att på samma gång man ej får skrifva den något olika stämningen i naturuppfattningen hos de antika folken och de moderna på någon genom den allmänna utvecklingsprocessen vållad och djupt ingripande förvandling af vårt släktes estetiska organisation. Den religiösa känslans sammansmältning med den estetiska naturuppfattningen är möjlig och verklig, om än icke så vanlig, än i dag. Den har till och med,såsom vi alla veta, funnit ett uttryck i vår svenska psalmbok i den just fördenskull hårdt angripna, men också varmt försvarade psalmen 481, hvars sångare ser Guds spår, hvarhelst en kraft sig röjer, en blomma doftar och ett ax sig böjer, och hör Hans röst, likasom i sitt hjärta, så äfven där sommarvinden susar, där lunden sjunger och där floden brusar. Den som förnimmer naturen så har icke svårt att förstå grekiske och romerske skriftställare, när de någon gång tala om sina intryck från naturen. Han skall i trots af mer än 18 århundradens afstånd i tiden, i trots af de skiften, som det mänskliga kulturlifvet sedan dess genomgått, kunna fullkomligt förstå följande ord af den bekante romerske statsmannen och filosofen Seneca: »Om du», säger han, »skådar en lund, i hvilken gamla, ovanligt höga trän stå tätt tillsammans, så att massan af deras mellan och öfver hvarandra utsträckta grenar stänga åsynen af himlahvalfvet, så verka trädens majestätiska växt, ställets enslighet och den djupa skuggan från deras kronor, hvilken bryter sig mot solbelysningen öfver ängden däromkring — den verkar så på din känsla, att du förnimmer närvaron af något gudomligt. Och när du ser en grotta, urholkad icke af människohänder, utan af naturens egna krafter, så skall ditt sinne gripas af aningen om något hemlighetsfullt och högre.» Jag tror att icke så få af våra samtida kunna bekräfta den psykologiska erfarenhet Seneca här uttalat; att döma af de intryck man kan emot-taga från moderna tafvelgallerier och konstutställ-ningar är det just åt den känslan som åtskillige af våra landskapsmålare velat gifva uttryck.

Frågan har emellertid en sida, som jag ännu icke vidrört. Flere af våra kulturhistorici och bland dem den utmärkte forskaren i Roms sedehistoria, professor Friedländer i Königsberg, hafva anmärkt, att ehuru de klassiska folkens och de moderna folkens natursinne, så att säga, rör sig på samma plan, så voro de förras likväl mindre omfattande och mer ensidigt, och såsom ett i deras tanke slående bevis härför anföra de, att romarne likasom grekerna saknade allt sinne för fjälltrakternas och alplandskapens skönhet. Hvad Friedländer och hans meningsvänner anföra till stöd för denna åsikt är ungefär följande:

Det bekräftas på alla punkter af den romerska litteraturen, att det företrädesvis var dalen, slätten och hafvet, hvilkas skönhet romaren erkände och älskade, när nämligen dalen eller slätten lifvades af speglande vatten och pryddes af lundar. Rergen värderade de i estetiskt afseende egentligen endast som bakgrund eller ram åt taflan. Öfver allt, när det hos romarne talas om naturskönhet, är det sådana trakters skönhet, som menas Ytterst sällan

talar en romersk skald på ett sätt, som visar, att hans öga med beundran hvilat på ett berglandskap. Visserligen får man hos Virgilius läsa om »fader Apen-ninus», i hvars ekars kronor stormen brusar och som med stolthet reser sin snöhöljda hjässa öfver molnen, samt hos Horatius om Soracte, som glänsande af snö höjer sig vid kampagnans synrand; men det intresse, som skalderna här visa dessa berg,är ett intresse på afstånd, är intresset för ett föremål i taflans bakgrund, som genom kontrasten höjer det helas behag. Flerestädes finner man till och med uttryck, hvilka förutsätta som en afgjord sak, att en bergstrakt icke kan vara vacker, och att det fordras vana, innan ögat finner en sådan natur dräglig. Så anför Cicero såsom ett bevis på vanans makt, att det finns nejder, som, när vi länge uppehållit oss i dem, kunna synas oss behagliga, till och med om de äro bergstrakter och höljda af skog. I hela romerska litteraturen söker man förgäfves ett enda ord, som kunde antyda, att någon af de talrika romare, som färdats öfver alperna hade funnit dem tilltalande för skönhet. Tvärt om: de kallas för hemska och rysliga. Under en tid, då hundratals och tusentals romare årligen färdades på de talrika Alpvägarne, och då Schweiz var ett af romarne be-härskadt och af många romare bebodt land, hade de resande endast öga för de svårigheter, mödor och faror, som de hade att utstå, för bergstigarnes smalhet och branta lutning, där de slingrade fram vid randen af förskräckliga bråddjup, för is- och snööknarnes hemska ödslighet och det fördärf, som nedstörtande laviner medförde. Men icke ett ord om morgon- och aftonrodnadens återsken på alpernas eviga snö, icke ett ord om gletscherisens färgspel eller det schweiziska landskapets storartade natur.

Också omtalas bergbestigningar och bergvandringar mycket sällan, och när det sker, får man veta, att det icke var för att uppsöka de naturtaflor, som en alptrakt har att erbjuda, utan för att till-fredsställa en nyfikenhet eller vetgirighet af annat slag. Vi hafva ännu från kejsartiden en skildring af berget Etna, skrifven i bunden form och således med ett visst anspråk på att vara ett poem; men skildringen är af rent naturvetenskapligt innehåll och nämner icke ett ord om utsikten på bergets topp. Att grunda alpklubbar, hvars ledamöter gjort till sin uppgift att icke lämna någon bergspets på jordklotet otrampad af människofot, skulle icke hafva fallit romarne in, så modige och okuflige och så outtröttlige i marscher de visade sig vara, när det gällde fälttåg och krig. Det enda, som smakar något af nutidens romantiska känsla för naturen, är kejsar Hadrianus' vandring upp till Etnas topp, för att därifrån se en soluppgång; men själfva berglandskapet som sådant torde icke heller hafva behagat honom. Ännu finns på Etna ruinerna af en byggnad, som uppfördes, för att tjäna kejsaren och hans ledsagare till natthärberge.

Af allt detta tror sig Friedländer kunna draga den slutsats, att sinnet för det egentliga berglandskapets skönhet saknas hos de antika folken. I en afhandling om den klassiska forntidens uppfattning af naturens skönhet har en svensk professor i romersk litteratur, Lysander, uttalat en motsatt mening. Han anser, att grekerna och romarne ägde samma öppna blick som vi för alpscenernas storhet; att de lika väl som vi uppfattade deras skönhet; men att skillnaden var den, att romarne hade så att säga sin graderade skala såväl för naturscenernas skönhet, som för all annan, och att berglandskapen fjärmadesig mer än de flesta andra från hvad de betraktade som naturens skönhetsideal. Att romaren icke var slö för intrycket af det sublimt stora, det dystra, ödsliga, vilda och förskräckande i naturen, bevisas just af det intryck Alpnaturen gjorde på honom, då han kallade den förfärande, ryslig; men att dölja det intryck af förskräcklighet, som en sådan natur ovillkorligen måste utöfva på hvarje friskt, emottagligt och icke af teoretiskt estetiska funderingar eller af dagens mod förkonstladt sinne, det kunde icke falla honom in. Hade han, i likhet med den moderna tidens turister, uttömt språkförrådets tillgångar, för att gifva uttryck åt sin häpnad och beundran för Alplandskapen, så hade han vändt upp och ned på den skönhetsskala, som varit alla förflutna tiders, med undantag för de sistförflutna hundra årens, och som säkerligen äfven skall varda framtidens, nämligen den skönhetsskala, hvilken som ideal uppställer en natur, som harmoniskt och fridstiftande talar till människohjärtat, en natur, hvari människan verkligen kan känna sig hvardagligt hemma, när hon icke vill som Byrons Manfred vid den mänskliga känslans snögräns kämpa med hemska människo-fientliga makter. Romaren ville icke tappa bort sig själf i intryck af en natur, inför hvilkens oerhörda, men kvantitativa storhet människan tryckes ned till ett försvinnande intet.*)

*) I manuskriptet följa härefter följande öfverstrukna rader:

Han älskade berget som en vacker fondkuliss; han beundrade de plastiska bergslinjer som kransa den romerskaI våra dagar har känslan för berglandskapens storartade natur uppslukat nästan allt annat sinne för det natursköna.

Häri ser Lysander någonting som dels är tillgjordt, dels är sjukligt, och han anmärker, hvad som icke heller undgått Friedländers uppmärksamhet, att äfven, sedan hänförelsen för den schweiziska Alpnaturen öfverflyglat all annan njutning af naturscener, så hafva dock alla män med utpräglad antikt åskådningssätt tyckt sig ha föga att hämta för sin själs näring af en vistelse i öfver-väldigande bergstrakter, men å andra sidan tacksamt njutit af utsikten åt dem. Så t. ex. den snillrike svenske estetikern Ehrensvärd, som bland annat yttrar i sin resa till Italien: »Hans (nämligen Ehren-svärds) ögon befriades från de alpiska bergen. De äga fägring på långt håll; men midt ibland dem röner man en känsla af förödelse.» Filosofen Hegel hade samma intryck. Så äfven konstkännaren Winckel-mann. När han efter en längre vistelse i Italien återsåg Tyrolen, ville han icke tillerkänna detta berglandskap skönhet. Hvad som förut synts vara honom öfverväldigande majestätiskt, förekom honom nu endast ängslande och nedtryckande. Han greps af svårmod och kände sig icke behagligt stämd, förrän han hade bergen bakom sig.

kampagnan; från sin ståndpunkt i dalen kunde han äfven, utan att känna sig bortkommen, gripas af en mystisk känsla af alpens symboliska betydelse för människosinnet och drömma, att dess bergstoppar voro vistelseorter för höge gudar och gifva upphofvet åt den källa, hvarur skaldekonsten framväller.Den skarpaste protesten mot att göra Alpnaturen till naturens skönhetsideal har emellertid uttalats af skalden Chateaubriand i hans Voyage au Mont Blanc. Chateaubriand hade, som vi veta, gjort vidsträckta resor. »Jag har sett», anmärker han, »många berg i Amerika och Europa, och det har alltid synts mig, att man i beskrifningen af dem öfverskridit sanningens gräns. Mitt besök i Chamonay har blott bekräftat denna öfvertygelse.» Chateaubriand sammanfattar sin åsikt i följande ord: »Likasom intet landskap är skönt i högsta mening, när det saknar en bakgrund af berg, så kan intet landskap tillfredsställa ögat och hjärtat, när det saknar rum och fri utsikt. Men detta är alltid fallet i det inre af bergstrakter. Man är där så nära inpå föremålen, att dimensionernas storlek icke kan iakttagas, och på samma gång äro bergen så jättestora, att de tillintetgöra allt, som annars skulle lända dem till prydnad. Vidare hafva alpernas snöfält den olägenheten, att de göra allt, äfven himmelens blå färg, dunkel. Man ser i bergen för litet af himmelen, hvilken är likasom den duk, på hvilken naturen målar landskapet. Men där himmelen saknas, där blir bilden utan verkan och förvirrad. Detta hafva landskapsmålare väl insett, då de visa bergen blott på afstånd, men utbreda skog och slätter i mellangrunden för ögat. Blott i månsken gör sig berglandskapets majestät verkligen gällande. Berglandskapens fel är, att det storartade och sublima går förloradt, när man kommer in i dem, och att de icke kunna ersätta förlusten med det behagfulla, som andra naturtaflor äga. Dalarnei Schweiz kan man endast jämförelsevis finna tilltalande. Den känsla, som man erfar i bergen, är en ganska pinsam, förökad af deras ödslighet och ofruktbarhet. De dalar, till hvilka Virgilius längtar, för att varda delaktig i umgänget med sånggudinnorna, äro behagliga, leende dalar och skola ligga i en trakt med poetiska och historiska minnen. Virgilius skulle i sanning funnit föga behag i Chamonay-•dalen med dennes isjöklar och barrträd. Den antika tiden, som man städse bör åberopa, när det är fråga om intryckens sanning, tänkte sig bergstrakterna som •en tillflykt och vistelseort för smärta och förtviflan, och därmed öfverensstämmer äfven den heliga skrift. Men för landskapens bakgrund äro bergen af dess större estetisk betydelse. Deras snöhöljda hufvud, deras nakna sidor, deras jättestora lemmar, ohyggliga, när man ser dem allt för nära, äro beundransvärda, när de färga sig på en bakgrund med genomskinligt dimflor och doft af solguld. Men fordra icke, att jag skall beundra Alpdalarnes långa bergsryggar, klyftor, springor, hål och slingringar.»

Så långt Chateaubriand. Hans uppfattning af berglandskapet är, som vi finna, fullkomligt antik, och om inte heller han har ett ord för morgon-rodnadens och aftonrodnadens glans på snöfälten, så torde det komma däraf, att nordbon, uppvuxen i ängder, där luften är mindre genomskinlig och färgerna fördenskull mindre klara, har lättare att upp fatta detta ovedersägligen härliga skådespel, än •Chateaubriand, som sett så ofta det obeskrifliga färgspel, hvarmed i det mellersta och södra Italien afton-rodnaden förklarar himmel och jord i de finaste öfvergångar från det klaraste rosarödt till den mest glödande purpur och det mörkaste violett.

Min egen åsikt i frågan är den, att skillnaden mellan de klassiska och nutidens folk i uppfattningen af berglandskapet är absolut ingen, om man bortser från ett för tillfället gällande litterärt mod, som redan synes vara på återgång. Man medger, att skillnaden är ingen i afseende på den verkan, som de höga bergen göra på afstånd

som fonddekoration. Man vet att de gamle romarne kände behag vid de plastiska berglinjer, som omgifva den romerska kampagnan. Man vet, att grekerna vid åsynen af glaci-erer, framglimtande som silfverskvar genom den blåa etern, drömde, att deras gudar hade sina palats däruppe och där, i evigt solljus, högt öfver stormarnes och molnens färdevägar, njöto ett odödligt lifs glädje, och ingen betviflar, att denna dröm återspeglar de intryck, som de höga jökelhöljda bergen gjorde på deras estetiska organisation. Är man nu enig om att fullständig likhet existerar i denna punkt, eller att till och med de klassiska folken kunde än lif-ligare njuta af bergen på afstånd och som fonddekoration, emedan de förenade fantasi-tilltalande mytiska föreställningar med de i etern sig höjande snöfälten, så återstår att tillse, om berglandskapet erbjuder i andra afseenden skönheter, för hvilka grekernas och romarnes sinnen voro otillgängliga. Hyste de afsky för de mellan höga berg inneslängda dalarne, eller hade de intet öga för det sublimaskådespel, som erbjuder sig från bergens toppar, då morgonrodnaden tändes och solen går upp?

Hvad den senare frågan vidkommer, vill jag hänvisa till Rufus Festus Avienus. Han är endast en geografisk författare, som i en på vers författad jordbeskrifning lämnar en hastig öfverblick af de geografiska kunskaper han ägde; en så hastig, att dikten knappt är annat än ett namnregister. Åt Alperna ägnar han två verser; den ena hänvisande på deras vilda branter, den andra just på det skådespel, som erbjuder sig från deras toppar, då gryningen börjar och med den de syner, som den nya dagens födelse till världen ter för ögat. Han föreställer sig de alpiska bergen själfva som gripna af längtan att bevittna detta skådespel och fördenskull lyftande sina hufvud, den ene bergresen öfver den andre, för att betrakta det.

Hvad åter lifvet i dalarne mellan de höga fjällen vidkommer, så erinrade jag mig, då jag läste Fried-länders intressanta uppsats, de intryck från min ungdom, som jag hade af Virgilius' dikter. Hvart är det denne skald i fantasien helst förflyttar sig? Till Arkadien, till Balkanbergens dalar och till Thessaliens, i synnerhet Tempedalen. Arkadien är ett bergland. Det genomskäres af snart sagdt otaliga högre och lägre fjällåsar. Till en af dem, Maenalus, förlägger Virgilius en af sina vackraste herdeidyller, och han följde därvid mångfaldiga äldre helleniska förebilder, som i de arkadiske dalarne föreställde sig en lycklig, oskuldsfull och poetisk tillvaro. Äfven Tempe-dalens skönhet har firats af många antikens skalder;till och med en geograf och naturalhistoriker, Plinius den äldre, som annars i sin ryktbara Historia Na-turalis icke gör några utflykter på känslans område, kan, då han talar om Tempedalen, icke underlåta att tala om fjällsidornas höjd, som förtonar sig för människoögat, om de friska gräsmattorna och den ljufva fågelsången. Och Tempedalen sträcker sig likväl mellan bergresarne Pelion och Ossa och företer på sina ställen en ganska vildromantisk anblick. I den första af sina herdedikter låter Virgilius en herde klaga öfver att han nödgas lämna sin hembygd, och då han därvid skildrar hvad han härigenom måste förlora, talar han äfven om den utsikt han hade från en af grönskan smyckad grotta hän öfver den å andra sidan dalen sig resande fjällsidan, mot hvilken de där betande hjordarne tecknade sig som om de sväfvat utöfver branterna. Hellenerna och romarne hade lika öppen blick för Alpdalens skönhet som vi. Hvad är det då, som föranledt, att man velat statuera en skillnad mellan dem och oss i uppfattningen af berglandskapet? Orsaken ligger egentligen endast däri, att romarne med en uppriktighet, som för närvarande icke är på modet, tala om det rysliga, det fasansfulla, som alplandskap förete. Men nutida estetici, som sätta sig öfver modet, säga alldeles detsamma. I sin berömda iEsthetik yttrar Karl Köstlin bland annat om berglandskapet, sedan han skildrat dess skönhetsmo-menter: »Men berglandskapet är äfven en fasans, en förskräckelsens värld, där vi se oss ensamma och hjälplösa, där medvetandet om litenhet och vanmaktkommer oss att rysa, där dånet af störtande massor griper människan och djuret med panisk bäfvan, där ovädren rasa fruktansvärdt, där äfven vid lugnt väder de gapande afgrunderna, de förvittrade fjällväggarna, de som spillror kringkastade klippblocken, de af djupets hotande krafter snedt uppvräkta berglagren försätta oss tillbaka till det alluppslukande kaos' ödslighet och fasor.»

Det var just detta som romarne kände så djupt och allvarligt och som de ärligt uttryckte, då de betecknade detta uttryck med ordet horror, fasa. Ordet var väl valdt, ty det uttrycker tillika något annat än fasa; det uttrycker det outsägliga, som griper sinnet, då det förnimmer närvaron af en öfvermänsklig makt. Det parar med begreppet fasa begreppen af det upphöjda och det hemlighetsfulla. Därför kan Virgilius kalla den kumanska sierskan horrenda.

Hvad som i denna fråga skiljer romaren och oss är i själfva verket en modesak, som snart, vill jag hoppas, skall ha upphört att vara modern. Modet består icke däri, att det framhåller berglandskapets sublima karaktär, hvilket intet tidehvarf har bestridt, utan däri, att man vill gifva detsamma ett privilegium exclusivum på skönhet och talar med ringaktning om slättlandets och det däröfver spända himla-hvalfvets skönhet, hvilka dock innehålla skatter af oändlig rikedom. Den riktning, som den nyaste landskapsmålningen tagit, berättigar till det hopp, att det snart skall vara ute med detta onaturliga och ljugande mod. Det härstammar från det för-flutna århundradet. Det fick fart genom Macphersons Ossian och än mer genom Rousseaus »Bekännelser» och »Nya Heloisa». Det bör emellertid erkännas, att denna smakriktning var en i sin begynnelse hälsosam reaktion mot den försummelse, som poesien och målarekonsten ditintills gjort sig skyldiga till mot alpnaturen. Först år 1820 återgaf en schweizisk målare, Meuron*), på duken en alptopp i hela hans vilda skick, då den badad af dagg och lösande sig från morgondimman, mottager solens första strålar. Efter honom följde Calame, Diday och många andra. För denna eröfring stå vi i skuld till ifrågavarande smakriktning, hvars fel att underskatta all annan landskapsskönhet är påtagligt och så löpande mot en sund mänsklig känslostämning, att det måste rättas genom sin egen öfverdrift.

Jag hade ämnat att i dag skildra natursinnet sådant det framträdde hos våra ariska förfäder för tre tusen år sedan i de sånger, som utgöra hinduernas heliga bok Rigveda. Tiden tillåter mig nu icke detta. Jag hinner endast påpeka ett enda, men psykologiskt intressant drag: den beundran, som i dessa sånger gifvit sig uttryck, öfver morgonrodna-dens och soluppgångens ljus- och färgspel. Jag har ofta hört påstås, att allmogen i våra dagar, den svenska, den franska äfven och den engelska, skulle vara alldeles slö för detta praktfulla skådespel. Vore detta sant, så hade vi med afseende på folkets massa att erkänna icke en utveckling, utan en sär-

*) Maximilian Meuron de Corcelles f. 1788.deles nedstämmande och betänklig tillbakagång mot djurisk slöhet i deras känslolif. Att märka är, att desse forntidens arier, som så lifligt grepos af morgongryningens färgspel och soluppgångens majestät, voro ett herdefolk på jämförelsevis låg kulturgrad och till stor del ännu saknade fasta bostäder. Man kan således icke förklara den estetiska vakenheten å ena sidan, den estetiska slöheten å den andra såsom beroende af kulturgraden. Om kulturen skärper skönhetssinnet och om man åt vår allmoge vill med-gifva ett högre kulturtillstånd än åt deras fäder för 3000 år sedan, så skulle man ju vänta motsatsen. Innan man inlåter sig på en närmare diskussion af frågan, bör man dock hafva visshet om huruvida påståendet är sant eller är ett alster af den farliga benägenhet, som ej sällan skönjes hos en på den sociala skalan något högre stående folkklass att till-skrifva en lägre stående ett specifikt annat och föga utveckladt känslolif — en benägenhet hvaraf mycket ondt har kommit, och som i många fall hvilar på en föga undersökt grund. Det ligger i sakens natur, att den till sitt arbete gående dagakarlen skall vara föga tillgänglig för estetiska intryck af naturen, om hans sinne är nedtyngdt af de sorger och omsorger, som den nytända dagen skall lägga på hans skuldror. Det är lika naturligt som att hvilken som helst bland oss kan vara otillgänglig för naturens skönhet i stunder af sorger och betryck. Men det är en falsk slutsats, om man vill på grund häraf tillskrifva honom en lägre estetisk organisation än vår egen eller förneka, att han under gynnsammare omstän-

Det sköna och dess lagar. 7digheter, under friare och gladare förhållanden, icke skulle förnimma hvad hans Indradyrkande eller Odens-dyrkande förfäder förnummo, då morgonrodnaden tändes och solen väckte en tigande och färgblek värld till glans och lif.

%

*

Med anledning af den i slutet af denna föreläsning berörda frågan om allmogens känsla för naturens skönhet och pietet för denna emottog Rydberg från en student i Upsala ett bref, hvilket han meddelade i sin nästa föreläsning såsom ett tillägg.

Bref ve t var af följande lydelse:

Herr Professor!

Då jag vågar vända mig till Eder och taga eder tid och uppmärksamhet i anspråk med dessa rader, sker det för att

lämna ett, om ock än så obetydligt, bidrag till lösningen af en fråga, den Ni (enligt referat i Aftonbladet) berört i slutet af eder sista föreläsning.

Ni säger där, att det (af samtida skildringar, bland annat, tror jag — jag har tyvärr ej referatet tillhands) ser ut som om våra dagars allmoge — i Sverige, Frankrike, England — skulle hafva förlorat all pietet för naturen och all känsla af hennes skönhet och att den i detta afseende synes inta en lägre ståndpunkt än exempelvis Rigvedafolket och de gamle germanerna. Ni tillägger att frågan ännu är för litet undersökt att kunna afgöras.

Jag har till mitt sextonde år och därutöfver lefvat uteslutande bland småbönder i en landsbygd, som varit och ännu är att räkna till de undangömdaste och fattigaste i Sverige, nämligen Dal. Jag har sedan upprepade gånger besökt denna trakt och tror mig därför i någon mån vittnesgill i fråga om folkets känslor och föreställningar där på orten.Att börja med soluppgången, så erinrar jag mig ännu med bestämdhet det intryck den gjorde på mig själf och andra om sommarmorgnarne ute på slätten, och jag tror ej att detta intryck kan vara djupare och mäktigare hos en bildad person. Jag vet äfven att mången bonde har sinne för skönheten hos ett växande rågland, hos dalens och ängens blommor, af hvilka kvinnorna ju dessutom binda sina midsommars»kåstar» (= kvastar), som de numera aldrig lägga under hufvudkudden, utan endast använda till prydnad. Landskapets skönhet uppskattas af folket i min hembygd efter det vanliga föreställningssättet: slätten är ful, höglandet (som det här kallas, »fjällen») vackert. Därom äro alla ense, såväl slättborna självfva som skogsborna, ehuru de förres land är vida bördigare än de senares.

Pietetskänslan mot naturföremål och de minnen som därmed kunna vara förenade har jag funnit i tilltagande hos den allmoge bland hvilken jag uppväxt. —–-

På en gård i skogsbygden står en ofantlig stor och vacker lönn, synlig vida omkring såsom vägvisare för dem som färdas ute i de ovägade markerna. Något annat gagn kan den ej tänkas göra. Det oaktadt står den kvar och kommer att stå som ett verkligt vårdträd, åtminstone under den nuvarande ägaren, ehuru denne är en ansedd och mycket anlitad snickare, som skulle kunna taga en mängd godt virke ur sin lönn.

På en annan gård belägen på slätten och likaledes bebodd af en småbonde finns ett ungt kastanjeträd som en gång planterats af sonen i huset. Denne son kom sedan bort från hemmet och förblef borta. Då närmaste grannen skulle flytta till en gård i en annan socken, begärde han att få taga kastanjeträdet med sig som ett minne af den goda vänskap och grannsämja som alltid varit rådande mellan honom och ägaren af trädet. Men denne ville ej afstå det, han ville vårda det själf tills sonen möjligen skall komma hem och få sin egen gård att plantera det vid.

På samma egendom står en stor gammal sälg ute på ett gärde vid landsvägen. Den upptar och gör oduglig till såddflera kvadratfot god åker men ägaren har af ren pietet ej kunnat förmå sig att hugga ned den.

På ett annat ställe, i skogsbygden, fanns det en äng med ett antal månghundraåriga ekar, de största och vackraste jag sett. Den siste ägaren, som ändå var en mycket pänningkär man, hade låtit dem stå ifred, och många voro redan ihåliga och begagnades som »kärrskjul». När den gamle dött, läto emellertid arfvingarne hugga ned allesamman, utom en, för att i tid göra sig någon profit af dessa träd. Men jag vet alldeles visst, att detta betraktades nära nog som en illgärning, och ännu i dag är det ej glömdt af folket däromkring.

Skogssköfling i allmänhet bedömes af allmogen i min hembygd lika strängt som af den opinion åt hvilken pressen ger uttryck. Måhända har ock tidningsläsning inverkat på allmogens tankar i denna sak.

»Planteringar» börja nu bli allt mer vanliga på den eljest nakna Dalboslätten, och härtill föranledes man ej af någon yttre impuls från folkskolan eller prästerskapet, utan af ett vaknande — eller redan länge vaket — behof af skönhet och trefnad omkring sin bostad. »Om det också inte är mer än en buske eller en liten säng med »roser» (= blommor) vid en stuga, så gör det alltid godt att se när man kommer förbi», hörde jag en gång en bondgumma säga. Trots den ytterliga fattigdomen i denna landsända, kan jag därför intyga att skönhetskänslan här är stadd i utveckling snarare än tvärtom.

Min erfarenhet af allmogen (om det ej är förmätet att yttra sig därom inför en man som Ni, Herr Professor!) står i fullkomlig motsats till den uppfattning som gör sig gällande i Zolas och naturalisternas bondeskildringar, dem vår

kritik ej tröttnar att framhålla som de enda sanna. För min ringa del anser jag sanningen framlagd i Björnsons »Fortsellinger», äfven beträffande svenska förhållanden, åtminstone i de västra provinserna, särskildt synas de mig sanna i psykologiskt afseende — sannare än till och med Almqvists skildringar. »Folket», där jag lärt känna det, är ej den råa och känslo-lösa fänad, man vill göra det till i vår tids skönlitteratur. Det är lika djupt i sin känsla och lika tillgängligt för »poetiska»intryck och föreställningar som samhällets högre klasser. Härpå kunde jag anföra en mängd bevis, om jag ej fruktade att redan hafva uttröttat ert tålamod. Och den skald som i »Barndomspoesien» gifvit skönhetens förklaring åt en folkets egen dikt, vet ju också bättre än någon annan, hvad som rör sig på djupet af dess själ.

* *



Efter uppläsandet af detta bref yttrade föreläsaren: Det skulle vara af intresse att från skilda delar af vårt land emottaga uppgifter vidkommande samma sak af pålitliga sagesmän, som själfva lefvat eller lefva allmogens lif eller stått till densamma i tillräckligt nära förhållande för att kunna ha inblickat bakom den förlåt, som vanligen döljer dess känslovärld och som ha tillräcklig skarpsinnighet för att icke af yttre olikheter, olikheter i uttryckssättet t. ex. sluta till inre, som kanske ej äro i särdeles mån befintliga.Denna föreläsningskurs har blifvit inledd med frågan, om allmängiltiga estetiska omdömen äro möjliga. Jag har hitintills sökt visa, att människans skönhetskänsla och konstskapande instinkt hafva, likasom hennes tänkandes lagar, sin yttersta grund i en ordnande princip, hvars tillvaro man skönjer i världsutvecklingen; att ehuru smakriktningarna varit och äro många, de likväl alla undulera inom vissa yttersta gränser kring en gemensam axel; att när smakomdömena utfalla olika, detta i mängden af fall beror däraf, att icke-estetiska moment spela på ett medvetet eller omedvetet sätt en bestämmande roll vid deras formulerande, och att en analys är möjlig, hvarigenom dessa icke-estetiska moment kunna aflägsnas. Jag har påpekat, att likasom människornas fysiska och deras intellektuella organisation äro i sina grunddrag en och densamma, i trots af rasers och individers olikhet, så är äfven deras estetiska organisation till sina grunddrag en och densamma. De fysiska olikheterna mellan t. ex. negern och européen äro icke sådana, att ej vetenskapen och

rallmänna språkbruket äro berättigade att sammanställa dem under den gemensamma kategorien människosläktet, genus homo; de intellektuella olikheterna dem emellan äro icke sådana, att icke samma lagar för föreställningsassociationen och tänkandet göra sig gällande inom båda raserna. Det förhåller sig på samma sätt med deras skönhetssinne och smakomdömen. Konsthistorien, som är en historia

1 » om olika stilar och smakriktningar, existerande bredvid hvarandra hos olika folk och efter hvarandra hos olika tidehvarf, uppvisar icke blott dessa olikheter; hon ådagalägger tillika på det mest ojäfviga sätt — på det mest öfvertygande omotsägliga sätt — att alla dessa olikheter förgrena sig såsom trädets grenar från en gemensam stam, en allmänmänsklig estetisk organisation. En af vår tids grundligaste konsthistoriker, Gottfried Semper, författaren till »Der Stil in den technischen und tektonischen Kün-sten oder Praktische Æsthetik», kan fördenskull med rätta tala om »stilens eviga lagar» och mana dem, som verka på den moderna konstindustriens område, att flitigt studera ej blott hvad som blifvit frambragt under konstbildningens högsta perioder, utan också de verk, som stå konstens ursprung nära, ty de hafva att lära och lära mycket äfven af hinduer och indianer.

Det är under sådana förhållanden gifvet, att det finnes företeelser, som äro sådana, att människorna på grund af sin gemensamma organisation och i trots af ras- och nationalitetsolikheter måste bedöma dem såsom estetiskt behagliga eller estetiskt likgil-tiga eller fula. Frågar man hvad det är i företeelserna, som göra dem till det ena eller det andra, så svarar den s. k. idéestetikern, att detta hvad utgöres af den idé, det idéinnehåll, som gömmer sig eller rättare uppenbarar sig i dem. Men tydligt är7 att detta idéinnehåll då måste uppenbara sig genom företeelsernas former eller färger, måste först och främst ses och höras, emedan de genom ögat eller örat komma till själen. På grund af denna oförnekliga sanning har den s. k. formestetiken uppstått, som icke nöjer sig med att i en företeelse söka dess idé, utan vill utgrunda och uppvisa hvilka formförhållanden eller rytmiska rörelseförhållanden eller hvilka ljus- och färgsammanställningar, som omedelbart behaga eller misshaga

människonaturen. Det är filosofen Herbart och hans skola, som i synnerhet vinnlagt sig om formestetiska forskningar; Fechner och hans experimentella skola ha fortsatt dem.

För att gå metodiskt tillväga måste formestetiken naturligtvis börja med de allra enklaste och elementära formerna, för att tillse, om något som behagar eller misshagar finnes redan i dem. Har man rättighet att tala om något behagligt eller obehagligt redan i så enkla bildningar som den rätaT vågräta eller lodräta linjen, eller kroklinjerna, de elementära matematiska rumfigurerna cirkeln, ellipsen, triangeln, rektangeln eller vissa som toner förnimbara luftvibrationer eller vissa enkla färgsammanställningar, såsom t. ex. rödt och grönt? Och om denna fråga kan besvaras med ja, huru går det då med idéestetiken, som anser, att det sköna ellerbehagande i en företeelse beror på något inre, andligt i densamma? Hvad inre och andligt kan man upptäcka i de elementära linjerna och de elementära rumfigurerna?

Innan den senare frågan besvaras, ha vi att tillse, huru människosläktet har ställt sig till den förra.

Utefter den svenska och norska Nordsjökusten, företrädesvis i Bohuslän, finner man bergytor inristade med figurer, hällristningar, som förskrifva sig från vår bronsålder, som antages hafva börjat omkring 1500 år före Kristus. Bland de oftast återkommande figurerna på dessa hällristningar äro cirklar eller hjul, stundom enkla, stundom koncentriska och med flere eller färre radier. Det vore allt för djärft att påstå, att dessa cirklar blifvit ingräfda i den hårda graniten därför att ristaren skulle hafva funnit deras former särdeles behagliga, att han med andra ord skulle drifvits af ett primitivt skönhets-sinne att göra dem. Det vanliga antagandet är måhända riktigt, att de för honom hade en symbolisk religiös betydelse, ehuru det på samma gång är be-visligt, att skönhetskänslan var hos denna aflägsna tids skandinaver ganska liflig. Bevis härför uppvisa deras af arkeologien tillvaratagna vapen och redskap, som utmärka sig för behagliga former och smakfull ornamentering, i hvilken cirklar och kurvor af olika slag, i omväxling med räta linjer, ingå. Öfver hufvud spela de enkla matematiska formerna en betydande roll hos alla fornfolk i deras ornamentik. Och att det ej endast var självfva kombinationen afdessa former, som behagade dem, utan äfven de enkla matematiska bildningarna, som utgöra orne-ringskombinationernas elementer, är otvifvelaktigt, ty smaken för dem visar sig fortgå genom tiderna och uthärdar alla kulturgrader, och ifall man disputerar om dem, såsom man i senare tider mycket gjort, så gäller tvisten icke, huruvida dessa föremål hafva estetiska anspråk eller icke, ty dessa anspråk erkännas allmänt, utan hvilketdera af dem, som kan företrädesvis gälla som den sköna formens förnämsta primitiva uttryck. Cirkeln har från de älsta tider gällt som en symbol af fullkomligheten och som ett uttryck af skönheten, nämligen skönheten i dennas allra enklaste och primitivaste form. Winckelmann, konsthistoriens fader, sökte åter bevisa, alt ellipsen är skönhets-linjen, Hogarth, att våglinjen är det. Kvadraten har af många arkitekter betraktats som det lättfattligaste och därmed äfven det mest estetiskt fördelaktiga dimensions- och delningsförhållandet, medan Herbarts lärjunge Zeising åter sökt visa, att den delnings- och gestaltningsprincip, som mest behagar människoögat och som gör sig allmänt gällande både i naturen och konsten, icke är kvadraten, eller förhållandet af 1 till 1, utan det s. k. gyllene snittet, hvilket har sitt uttryck i en rektangel, hvars sidor förhålla sig som 5 till 8 eller, ännu närmare, som 13 till 21. Huru olika nu än dessa meningar äro, så äro de likväl eniga i utgångspunkten: att det gifves någonting, som kan kallas det matematiskt behagliga och det är då också naturligt, att man just på det matematiskt behagligas område efterletat och efterletar den normal-form eller det normalförhållande, som ligger till grund för formskönheten i alla dess oändligt varierande lägre och högre gestaltningar. Och hvad kan också ligga närmare till hands än just ett sådant sökande?

Att det matematiska spelar på ett bestämmande sätt in i skönhetsvärlden och bildar likasom ränningen i det skönas väf, är icke längre att betrakta som ett hugskott. Den grekiske filosofen Pythagoras får mer och mer rätt i den aning han uttalade, då han sade, att den ordnade världen är byggd på talförhållanden, och att musiken är en klingande matematik. Vår tids optik mäter och angifver med siffror förhållandena hos de ljudvågor, som inom oss varda till toner, och mäter och beräknar de ljusvågor, som inom oss varda till färgernas spel. Estetiken är otvifvelaktigt på riktig väg, när den efter-letar det formskönas elementer på det matematiskt behagligas område, och om hon ännu icke hunnit göra betydande upptäckter på denna färd, så är det därför att all begynnelse är svår, och att det sköna själf, såsom en grekisk filosof sade, är svårt.

Att äfven så enkla och, man bör tillägga, stränga och ofria former som de matematiska kunna mer eller mindre behaga och äfven mer eller mindre misshaga har sina grunder i vår psykiska beskaffenhet och i vår därmed sammanhängande fysiologiska organisation. Det finnes i vårt själslif principer, som nödvändiggöra det. En af dessa principer har sedan gamla tider uttryckts så, att vi i allt, som vi uppfatta, kräfva enhet i mångfald och mångfald i enhet.Om i vårt synfält ligga en mängd föremål, hvilka, betraktade tillsammans eller några i sänder eller hvar för sig, icke erbjuda något slags sammanhang, något slags gruppering, något slags motsvarighet, utan där det ena synes hafva tillkommit alldeles oberoende af det andra och ej stå i någon förnimlig förbindelse därmed, så hafva vi framför oss en mångfald, men som saknar eller synes sakna enhet. Vi kunna icke finna en sådan mångfald skön. Om tjugo barn föras, det ena efter det andra, med förbundna ögon fram till den svarta taflan och uppmanas att efter eget behag draga med kritan linjer, hurudana de vilja, så skall slutresultatet häraf antagligen varda en mångfald af linjer, som icke företer någon enhet och som fördenskull skall i estetiskt afseende visa sig otillfredsställande. Det blott mångfaldiga verkar förvirrande. Det mångfaldiga utan enhet är laglöshet och s. k. slump; och enär människan själf är en skapelse af ett i världen verkande förnuft, som uttrycker sig i formen af tankelagar och naturlagar, känner hon gentemot en permanent principiell laglöshet obehag och antipati. Framför oordningen, förvirringen, motsägelsen föredrager hon till och med en ofrihet af det lagbundna slaget. Mångfalden måste för henne framträda som ordnad under en enhet, behärskad af ett sammanhang, lydande en uppfattad eller åtminstone anad lag. Men mångfalden är på samma gång behöflig, emedan en ren åtskillnadsfattig enhet tröttar genom monotoni, enformighet.

Ur denna synpunkt är det lätt begripligt, att dematematiska formerna kunna mer eller mindre behaga, och detta i samma mån som de förete enhet i mångfald och mångfald i enhet. Enheten framträder här som regelmässighet. Redan den räta linjen har enhet och mångfald. Enheten hos den räta linjen ligger däri, att alla hennes elementer ligga omedelbart i en och samma riktning. I cirkelperiferien däremot finns icke ett enda tänkbart element, som icke med afseende på riktningen afviker från hvarje närmast varande element; men en af de enhets-principer, som äro kännetecknande för cirkellinjen är, att denna afvikelse är konstant, är lika stor med afseende på alla intill hvarandra eller på samma af-stånd från hvarandra belägna element. Vid ellipsen åter är afvikelsen icke konstant, icke lika stor mellan de hvarandra begränsande elementen, men enheten ligger däri, att afvikelserna dock behärskas af en gemensam regel, som kan uttryckas i en matematisk formel. Jag anför detta som exempel på närvaron af en enande princip, en regelmässighet i de matematiska bildningarna, och hvarhelst en sådan uppenbarar sig, är den åtföljd af ett behag, som kan vara ett svagt och lätt öfvergående, men likväl med bestämdhet förnimmes, när man som kontrast har någonting, som förekommer oss lida fullständig brist på enhet, ordning och sammanhang.

Regelmässigheten kan vara af olika art. Den i estetiskt afseende viktigaste regelmässigheten är sym-metrien. Med symmetri menas, för att begagna den enklaste definitionen, en likhet mellan två hälfter eller annars betydande delar af ett helt. Symmetrifinnes där ett flertal af rumelement äro ordnade i motsatt riktning kring en medelpunkt eller en axel eller en medelyta på lika afstånd eller med en lätt öfverskådlig regelmässig förändring i deras afstånd. Så sträng, så ofri nu det slags regelmässighet, som kallas symmetri, må synas och verkligen är, så är den likväl ett af grundvillkoren för det sköna i sådana dess uppenbarelseformer, där lugnet och harmonien hafva öfvervikten öfver energien och momentan utveckling af lifskraften. Vi finna fördenskull symmetrien i kristallformen, i växtens blommor och frukter, i djurens byggnad och bland konsterna företrädesvis i ornamentiken och i arkitekturen. En jämförande sociologisk estetik kan bevisa, att all primitiv konst börjar med den: vildarnes tatuering, stensättningarna kring forntidsgrifter, orneringen af vapen och redskap följa svmmetriens princip. Plastiken har i sitt första framträdande varit behärskad af symmetrien, såsom de egyptiska och de älsta grekiska bildhuggareverken ådagalägga, och symmetrien utgör ännu och skall alltid utgöra — för att begagna ett från gymnastiken lånadt uttryck — den grundställning, på hvilken äfven de mest osymmetriska plastiska ställningar visa tillbaka. Äfven i trädgårdskonsten har symmetrien spelat och kommer den alltid att spela en viss roll, så långt nämligen som trädgårdskonsten står i omedelbar förbindelse med arkitekturen. En större byggnad med symmetriska massor vill icke hafva vildmarken omedelbart inpå sig; dess närmaste

omgifning kräfver alltid en mer eller mindre symmetrisk behandling, om än ensådan, där det strängt matematiska förenas med och mildras genom ett uttryck af frihet.

Om symmetrien i de matematiska figurerna behöfver jag yttra mig endast helt kort. Cirkeln är symmetrisk med hänseende till hvilken rät linie som helst, hvilken drages genom hans medelpunkt till periferien. Han har oändligt många axlar för sin symmetri. Den reguljäre månghörningen är symmetrisk i förhållande till hvarje linje, som från hans medelpunkt går till något af hans hörn eller till midten af någon af hans sidor. Man har observerat, att polygoner med ett jämnt antal hörn behaga ögat mer än polygoner med ett ojämnt: att femhörningen är mindre behagande än sexhörningen, att sexhör-ningen är behagligare än en polygon med sju hörn o. s. v. Orsaken är antagligen den, att en regelbunden polygon med jämnt antal vinklar har de motstående sidorna parallella och att hvarje symmetrisk hälft af densamma åter låter dela sig i två symmetriska hälfter. Man har vidare observerat, att den regelbundna sexhörningen behagar ögat mer än alla andra polygoner, och att fördenskull den sexuddiga stjärnan af nästan alla anses för den vackraste formen af alla regelbundna så kallade stjärnbild-ningar, möjligen därför att dess tre till hörnen gående axlar dela figuren i sex liksidiga och likvink-liga trianglar. Den fyruddiga stjärnan ger ett intryck af brist; den åttauddiga börjar redan ge anblicken af ett öfverflöd, som, när ytterligare uddar eller strålar tillkomma, minska åskådligheten af figurdelarnes relationer till hvarandra. Också föredrager naturensjälf i sina radiala organiska bildningar den sex-stråliga typen framför de andra.

För att återvända till cirkeln, har dess urgamla värdighet af symbol för det fullkomliga icke kunnat rädda den från att ellipsen uppträder som dess lyck lige medtäflare i estetiskt afseende Ellipsens båda brännpunkter göra, att den blir symmetrisk i annan och estetiskt mer giltig mening än cirkeln. Denna senares beståndsdelar å ömse sidor om axeln äro hvarandra alla fullkomligt lika och synas fördenskull också vara lika riktade. Ellipsens beståndsdelar å hvardera axeln äro icke fullkomligt lika, och de följa icke samma riktning, utan äro riktade mot hvarandra, såsom de olika delarna af en grekisk tempelgafvel eller en gotisk port- eller fönsteröppning.

Med afseende på symmetrien inom naturen må jag först erinra om dess roll i den organiska naturen, där den företer sig dels planimetriskt i mång-hörningar och stjärnor, ofta af stor rikedom och skönhet såsom i snöflingorna, dels också stereome-triskt i kristaller af olika former, från sexhörningen till sfären. I den organiska naturen möter oss symmetrien i mängden af växtbildningar, åskådligast och minst bruten af andra principer i blomkalkarnes och blombladens anordning. Hvad de olika trädslagen vidkommer äro de alla mer eller mindre symmetriskt ordnade med afseende på stammen, såsom hvarje genomskärning af en trädstam vinkelrätt mot stammens axel visar; men med afseende på trädkonturernas karakter i deras helhet är det barrträden som företrädesvis hänvisa på en möjligast enkel formlag,i hvilken symmetrien ingår som moment, och som tydligast synas bära prägeln af ett mätande och beräknande förstånd. Formens stränghet och matematiska art hos dessa trädslag utesluta för ingen del intrycket af skönhet, ehuru den är af annan art än löfträdens. Granens pyramidala linjer, tecknande sig mot himmelen, den smärta furans kraftiga sträfvan lodrätt upp i rymden behaga betraktaren och bryta sig förträffligt i kontrast mot löfträdsformerna. Själfva regelbundenheten synes hänvisa på en kraft, som segerrikt trotsar vindarnes bemödanden att bryta eller böja den lag, som verkar i dem. Men det låter sig på samma gång icke neka, att en af barr-trädsformen behärskad utsikt förer med sig något monotont. Det förståndiga och lagbundna i konstruktionen framträder nog mycket. Barrträdet med sin strama hållning, sina regelbundet stälda grenar, sin kronas tillspetsning, är ett slags naturarkitektur, som visserligen genom sina stränga och tillika ädla linjer bildar en välkommen motsats till de yppigare och mindre formstränga växtbildningarna, men som likväl verkar monotont. För min del och ehuru jag sedan barndomen är förtrogen med barrskogen, tycker jag, att barrträdsformen har tillika något forn-artadt, något som lefver kvar inne i denna världs-period från föregående geologiska åldrar, från tider, då den världsordnande principen gaf åt växtlifvet andra former, emedan utvecklingen då fortgick under något andra villkor än nu. Sträng regelmässighet och symmetri förete äfven ormbunkarne. Ormbunk-liknande träd betäckte stora delar af jorden under

stenkolsperioden, och det är till stor del lämningar af dessa ormbunkliknande träd, som komma den nuvarande geologiska periodens mest utvecklade varelser till godo som stenkol. Barrträdsformen framträdde under juraperioden; löfträden först i den därpå följande kritperioden. Jag har skäl att

tro, att den karakter af fornåldrighet, hvarmed barrskogen framträder för den estetiska känslan, icke har sin grund i idéer, som hämtats från geologien och förknippats med det intryck barrskogen omedelbart gör. Jag har hört människor utan ringaste kunskap om geologiska fakta säga, att barrskogen förekommer dem som någonting urgammalt i jämförelse med löfskogen. Människan, som själf är resultatet af de geologiska åldrarnes formarbete, bär, så att säga, ekon i sin själ från dem.

Nu några ord om symmetriens framträdande i den animala världen. Sträng planimetrisk symmetri förekommer hos stråldjur, polyper och andra lägre djurformer, likasom i växtriket. Hos de högre organiserade djuren viker den planimetriska symmetrien för' en linjär. Den mänskliga gestalten ordnar sig symmetriskt efter en lodrät linje, som ger den en höger- och en vänstersida, å hvilka delarna parvis motsvara hvarandra och alla linjer symmetriskt harmoniera. Jag behöfver knappast hänvisa på den utomordentliga vikt, som detta slags symmetri har för den mänskliga skönheten. Matematiskt sträng behöfver den visserligen icke vara. Det matematiskt stränga, det slags regelmässighet och likformighet, hvilken i sin orubbliga hårdhet likasom förnekar, attden lefvande organismen är känslig för omgifningens inverkan och har utgått ur en strid mellan ordningens princip och en annan, är snarare ägnad att misshaga genom sin okänsliga felfrihet än behaga. En sådan skönhet är stel och blir till något liflöst, emedan den icke bär ett spår, som antyder på att lifvet varit en strid från början och att, där det finns, och där det är rikt och fullutveckladt, det också måste förete något både af släktets lidande under striden och dess sträfvan till allt högre frihet. Den antoniniska tidens ideal af ynglingaskönhet var Antinous, och Antinous har den ena skuldran något högre än den andra. De ansikten äro ytterst få, hvilkas högersida är alldeles lik vänstersidan. Äfven i den helleniska skulpturens mest typiska ansiktsbildningar, till och med i den högtidligt sköna Junos, företer den ena sidan af ansiktet någon olikhet med den andra. Men omedelbart i ögonen fallande kan denna olikhet icke vara, utöfver ett visst mått får symmetrien icke störas, utan att skönheten eller behagligheten lider däraf. Jag tror också, att detta mått, som närmast är ett ögonmått, skall en gång kunna med noggrannhet bestämmas, ehuru det hitintills icke skett. En näsa ständ så skeft, att hon bildar en genast märkbar vinkel till ansiktssymme-triens axel, en mun så skeft ställd, att samma axel skär den i två märkbart olika och olikt riktade delar, ögonöppningar af olika form och storlek behaga icke, ge ansiktet icke ett uttryck af skönhet, utan af motsatsen. Ingenting är bättre ägnadt att visa huru nära förenade symmetriens princip och skön-hetens äro, hvaraf likväl för ingen del följer, att symmetriens princip är i alla afseenden eller under alla förhållanden den förnämsta. Den träder mer eller mindre tillbaka ända därhän, att den förefinnes endast i latent skick under förhållanden, till hvilka jag längre fram skall komma. Man kan nästan säga, att det är med den som med tyngdkraften, som verkar öfver allt, men icke ensam, och som skenbart synes öfvervunnen, där en fot lyftes, där en mörsarekula beskrifver den första delen af sin bana, där lärkan stiger i luften och synes hvila där en stund på sina vingar, eller där ballongen lössläppt flyger med pilens fart upp i skyarne. Symmetrien är en genomgående princip, men likväl endast en af de flere, som genomgå och göra sig gällande i världsarkitektoniken. Den gör sig antagligen gällande i det lilla och i det allraminsta, i atomernas föreningar till molekyler; måhända gör den sig också gällande i det allra största: i fördelningen af världsämnenas massor, ehuru vi icke kunna se det, emedan vi och vår jord och vårt solsystem bilda endast en försvinnande punkt i detta för oss oöfverskådliga hela. Om vi föreställde oss vara inne i ett tempel så stort, att vi icke ens med beväpnadt öga skulle kunna öfverskåda mer än en obetydlig liten del af en yta, utgörande en obetydlig del af en af templets hundratals pelarbaser, skulle vi icke kunna upptäcka något symmetriskt i dess konstruktion, ehuru templet vore uppfördt på en symmetrisk plan och symmetriskt i alla sina större delar.

Inom sitt eget lätt öfverskådliga lilla hems väg-gar vill människan instinktivt se symmetrien tillämpad inom de gränser, som omständigheterna och bekvämligheten medgifva. Olika smakriktningar och olika moder följa på hvarandra, och de ställa sig icke alla i samma vänliga förhållande till symme-triens princip. Det inträder i vissa tider en öfver-drift, som vill göra symmetrien till tyrann öfver alla andra principer, som hafva rätt att göra sig gällande i det skönas värld. Då kan det falla en furste in att bygga sin hufvudstad i formen af en utslagen solfjäder, hvars radier förena sig midt i det furstliga residensets port. Då kan det falla en konung in att rundt omkring sitt strängt symmetriskt byggda slott utbreda, så långt ögat når, symmetriska, i matematiska figurer

tillskurna träd- och ängspartier, med symmetriskt ställda statyer, symmetriskt ställda vattenkonster, symmetriskt ställda terrasstrappor, allt genomskuret i räta vinklar af alléer, hvilkas kronor äro putsade efter samma mönster och likna jätte-grenadierer, som blifvit uppställda i led och till drägt och hållning noggrannt inspekterade af en korporal. Träder man inom väggarna af ett slott med sådan omgifning, skall man finna möbler och inredning ordnade med en oblidkelig regelbundenhet, som åt prakten därinne förlänar något styft högtidligt, kallt och, i trots af färgspelet, monotont. Så kommer en annan tid, som finner detta smaka af olidligt förtryck och genom en smakrevolution bryter bojorna, som fäderna burit och velat pålägga de unge. A bas Tancien régime! Bort med Versailles! Till Sibirien med den afskyvärda tyranniska symmetrien! Destela omgifningarna göras nu till vildmarker, men civiliserade vildmarker, i hvilka naturen och trädgårdsarkitekturen fira ett slags försoningsfest, och inne i rummen hängas väggmålningarna och väggdekorationerna så, att man riktigt kan känna sig öfvertygad om, att tyrannen Symmetris välde är störtadt och att en frihetens eera ändtligen har inbrutit öfver en förlossad värld. Stolar och soffor skjutas undan från väggarna och bringas i ett läge, hvari oordning, trefnad, bekvämlighet, stundom också obekvämlighet, samverka med hvarandra. Men ack, den bannlysta symmetrien finnes där ändock. Hennes envälde är brutet, men hon förer en konstitutionell spira, och liknar kloka konstitutionella monarker däri, att hon utöfvar sin begränsade makt utan onödigtvis betonadt maktspråk. Ser man upp från den snedt ställda soffan till taket, finner man takge-simsen och den gesimsen åtföljande takdekorationen, där en sådan finnes, symmetriskt anbragt. Man finner midt i taket eller ej långt därifrån en dekorerad yta, från hvars matematiskt strängt bestämda midt en vanligen symmetriskt anordnad krona eller lampa nedhänger. Är väggen målad, är det efter ett symmetriskt mönster; har den tapeter, bära dessa regelmässigt anbragta, vid närmare påseende måhända också symmetriskt anbragta figurer. Dörr- och fön-sterförhängen kunna visserligen skämta litet med symmetriens princip, men bryta den likväl icke. Mattornas figurer eller färgytor förete antagligen äfven de något slags symmetri. Dörrspeglarne och deras mellanfält äro symmetriskt anbragta. Symme-triens frihetsglade motståndare, som bo därinne, måste vid närmare besinning medgifva, att de icke lyckats grunda en republik med osymmetrien till president, utan en lagbunden monarki, inom hvilken de äro symmetriens fria undersåtar. Och när desse undersåtar skaffa sig nya tapeter eller mattor, är det ganska möjligt, att dessas mönster äro ritade af en verkmästare, som hämtat sin ingifvelse därtill ur kaleidoskopet, detta symmetriens vapen, som uppfanns 1817 af Brewster i Edinburg, cylindern, som har på sin botten några glasbitar eller blomblad, hvilka, tack vare ett par därinne anbragta speglar, kunna bilda en oändlighet af symmetriska figurer, hvilka vid minsta skakning öfvergå till andra, lika symmetriska som de. Jag vill tillägga, att jag be-tviflar, att någon symmetrihatare skulle trifvas i sitt eget hem, om de symmetriska momenter, som jag nu påpekat, finge vika för osymmetriska och alldeles regellösa. Det skulle, fruktar jag, göra honom yr i hufvudet.

Symmetriens betydelse framstår i själfva verket bäst, om man föreställde sig den fullständigt bannlyst och ersatt af dess motsats osymmetrien; bannlyst t. ex. från portar, fönster och dörrar, sa att dessa å ena sidan af en lodrät midtellinje företedde idel kroklinjer, å den andra idel raka linjer, bannlyst från spegel- och tafvelramarne, från taken och golfven. Huru skulle en kyrka taga sig ut, som å ena sidan af sin längdaxel företedde den gotiska arkitekturen i dess sublima höghet och konstruktiva logik och å andra sidan en självsvåldig rococo?Jag kommer i nästa föreläsning att behandla symmetriens betydelse inom de bildande konsterna och orsakerna till de mindre eller större inskränkningar som hon där är ovillkorligt underkastad, samt att då redogöra för en annan viktig princip, propor-tionalitetens. och denna princips framträdande i den förment eller verkligt estetiska proportionslag, som kallas det gyllene snittet och upptäcktes på 1850-talet af Herbarts lärjunge Zeising.Till hvad jag i föregående föreläsning yttrade om symmetriens betydelse såsom estetisk princip har jag i dag att göra ett tillägg. Jag uppehöll mig förra gången vid symmetriens framträdande i naturens oorganiska och organiska bildningar, samt vid den roll hon spelar i ornamentiken och i hemmets anordning. Jag anmärkte, att symmetrien tillhör det matematiskt behagligas område, som utgör, så att säga, det skönas grundplan, uppöfver hvilken resa sig våningar, i hvilka andra principer, allt mer andliga och mer fria, göra sig gällande. Men likasom grundplanen för en byggnad utöfvar ett visst inflytande på byggnadens gestaltning i dess helhet, så röjes symmetriens inflytande mer eller mindre i det skönas och konstens alla uppenbarelser. I byggnadskonsten är symmetriens välde ännu starkare framträdande än någon annan princips. Ingen annan konst, med undantag af musiken, bär en

så matematisk karakter som byggnadskonsten. Det sköna hon företer lägger hon helt och hållet i förhållanden, som låta mäta sig med mätsnöret. Hon älskar symmetri i massornas fördelning;och om hon någon gång lämnar symmetrien å sido just i detta afseende, så är det antingen på grund af nödtvång, såsom då under medeltiden borgar och befästningar uppfördes på trånga och oregelbundet formade bergplatåer, hvars konturer befästningsmuren följde, och där anordningarna mer voro beräknade på motståndskraft mot belägrande fiender än på att göra intryck af skönhet. Men i en sådan bergbefästnings alla enskildheter återkommer icke dess mindre den symmetri, som man i dess massfördelning saknar. En vertikal linje, som skär porten och det däröfver anbragta vapnet i två delar, visar i dessa delar en fullständig symmetri. Det samma gäller om tornen, om fönstren, om fasaden af borgkapellet, där ett sådant finnes, om kapellets inre, som är symmetriskt utefter dess längdaxel, och om riddarsalen.

Den arkitektoniska symmetrien med afseende på en byggnads hufvuddelar kan visserligen också brytas utan nödtvång och af rent godtycke, utan att den estetiska känslan lider däraf; men detta blott i mindre byggnader, helst af trä, som icke förete något massivt och vid hvilkas åskådande man fördenskull ej har den känslan, att massorna behöfva balanseras, för att ej förlora sin jämvikt. Vid betraktande af en sådan byggnad förnimmer man icke dess mindre att en regel här är bruten; men fantasien blandar sig försonande med i spelet och väcker föreställningen om att när det matematiskt behagliga, som ju ändå endast är en primitiv form af det sköna, här blifvit uppoffradt, så har det skett, för att åt bygg-nadens inre bereda ett mildare behag, en rikare omväxling, en större trefnad. Då man ser det på ena flygeln ställda lilla tornet, som icke har någon motsvarighet å det andra, när man ser de på olika af-stånd ställda mansardkuporna och de oregelbundet anbragta balkongerna och fönsterutsprången, föreställer man sig, att all denna oregelbundenhet i det yttre skapat i det inre så många vackra skiftningar af dagrar, halfdagrar och skuggor, så många små-trefliga hörn för hemarbete och samspråk, så att brottet mot symmetriens princip är mer än ersatt därigenom, och man tycker det desto hellre som en sådan liten byggnad ej gör samma anspråk, som det grekiska templet, den gotiska katedralen, det kejserliga eller kungliga palatset, att vara ett stort helt för sig, utan snarare gör anspråk på att vara bara ett ackord med i den natursymfoni, som det kring villan eller landtstället utbredda landskapet skänker ögat.

Hvad de stora monumentala byggnaderna åter vidkommer, så gripes man vid deras åsyn af en helt annan känsla. Stora massor, som icke förete sym-metri och fördenskull ej heller jämvikt, verka i mer eller mindre mån förskräckande på människosinnet; de ingifva den hor ror, som grep romaren, när han kommit in i den vilda alpnaturen. Analyserar man närmare denna känsla, kommer man till det resultat, att hon står i det djupaste samband med känslan af världsordningen, att hon är så att säga en atavistisk fasa för det kaos, den oordning, ur hvilken det världsdanande förnuftet frambragt en till harmoni sträfvande och längtande värld. Ehuru jagannars icke har någon särdeles smak för de förklaringar, som den Hegelska och Vischerska idéestetiken gifver af de estetiska företeelserna, öfverens-stämmer det likväl alldeles med min egen uppfattning, då Vischer säger, att byggnadskonstens idé, så-vidt som denna skapar sig uttryck i de monumentala byggnaderna, är att symboliskt framställa världsalltet, och att en sådan byggnad är skön, när hon bildar en värld i miniatyr, det vill säga förkroppsligar idéen af ett välordnadt helt, en lefvande, på harmoni planlagd växelverkan af kosmiska krafter. En af dessa kosmiska krafter, som vi i hvarje ögonblick af vårt medvetna lif förnimma, är tyngdkraften. Med tyngdkraften står symmetriens princip otvifvelaktigt i allra närmaste förbindelse, och då vi trängt djupare in i naturens hemligheter än vi hitintills lyckats, skola vi, vågar jag förutspå, komma att inse, att då natur ren själf skapar så mycket i enlighet med symmetri-ens lag, då hon symmetriskt ordnar atomerna i deras kemiska förbindelser, då hon symmetriskt ordnar snöflingans små kristaller, då hon symmetriskt an^ ordnar de lefvande varelsernas lembyggnader, så samverkar här en kosmisk lag, attraktionen, tyngdkraften, med den estetiska lag, som genomtränger världsalltet och har ett eko i människosjälen. Människan, som, för att tala med romareskalden, fick i sin uppräta ställning en befallning från Gud att rikta blicken mot höjden och skåda stjärnorna, människan, som, när hon icke hvilar, ständigt har att balansera sin symmetriska lembyggnad kring en lodrät axel, befinner sig sålunda i en ständig kontakt med tyngd-kraften och har en instinktiv känsla af symmetriens betydelse med hänseende till den och till sin egen trygghet. Häraf denna horror, denna rysning, som kan gripa henne, när hon ser

stora på jordytan tyngande massor, sådana som Himalayas eller Alpernas fjällar, som förete intet af jämvikt eller sym-metri. Att dessa bergmassor äro nästan försvinnande små i jämförelse med vår planets egen är en tanke, som, äfven om åskådaren har den, icke ligger omedelbart till hands för honom i betraktelsens första ögonblick. De osymmetriska, mot hvarandra icke balanserande massorna synas honom hota världsordningens bestånd eller åtminstone vara ett minne af tider, då de strider utkämpades, ur hvilka denna världsordning framgått. Och människans rysning vid deras åsyn har sitt berättigande, ty sådana massor, hur små de må vara i jämförelse med jordens egerij bidraga dock till att förlägga hennes statiska medelpunkt till det ställe där den är, och om en lika vägande massa af isberg uppstode kring nordpolen, skulle den nuvarande hafsnivån rubbas och hafvets yta i våra nejder stiga med kanske hundratals fot.

Om man står framför en väldig byggnad af människohänder och icke på längre afstånd än som behöfves för att få ett totalintryck af dess höjd och längd, och om omgifningen i öfrigt är trångt begränsad och ej företer något föremål, som i höjd och massa kan täfla med ifrågavarande byggnad, så skulle densamma göra ett nedtyngande och hotfullt intryck till arten, om ej till graden liknande det som alpmassorna gjorde på romaren, ifall dessa bygg-nadsmassor icke vore så ordnade, att de genom symmetrien balanserade hvarandra och visade sig sålunda beräknade och uppförda efter kosmiska lagar och efter den mänskliga jämviktens eget kraf. Om Eiffeltornet på ena sidan af sin vertikallinje företedde en solid massa, på den andra en genombruten och luftig väf af smärta, på afstånd spindelväfsfina konstruktionsdelar, och om tornet blott på endera af dessa sidor företedde utsprång, belastade med solida torn af Notre-Dame-tornens höjd, så skulle dess jämviktsförhållanden åtminstone för ögat vara upphäfda, tillika med dess symmetri, och intrycket af tornet blefve som en hotelse om fall och undergång. Så också, om det blifvit uppfördt snedt, såsom de lutande tornen i Bologna och Pisa, dessa obehagliga prof på arkitektoniskt jongleri.

Det nu sagda torde vara nog för att visa, hvarför den monumentala arkitekturen blifvit instinktmässigt förd till att vid fördelningen af en byggnads hufvudmassor iakttaga symmetriens princip. Det är på en gång kosmiska lagar och den människan på grund af själfva hennes kroppsbyggnad gifna känslan af symmetriens samband med dessa kosmiska lagar, som djupast ligga till grund härför, likasom det är samma balanseringsprincip, som nödgar oss att iakttaga symmetrien i detaljerna, såsom i anordnandet af och linjebestämningen i portaler, dörrar och fönster.

Om den roll, som symmetrien spelat och spelar i plastiken, yttrade jag redan i den förra föreläsningen några ord. Andra och mer psykiska principer göra sig här gällande på genomgripande sätt gent-emot symmetrien, utan att upphäfva denna. Ingen estetisk princip upphäfves af den andra, utan endast ställes i bakgrunden eller döljes, likasom ej heller någon naturlag upphäfver en annan. I plastiken har den symmetriska ställningen samma roll som den så kallade grundställningen har i gymnastiken. Från grundställningen utgå alla gymnastiska ställningar, från den symmetriska alla plastiska. I plastiskt afseende oskön är hvarje ställning, som icke omedelbart eller i få enkla tempon låter återbringa sig till en vertikalt eller horisontalt symmetrisk. När mina föreläsningar komma in på konsthistoriens och särskildt bildhuggarekonstens område, torde jag få tillfälle att med exempel belysa detta. Här vill jag blott påpeka ett moment, som har en viss betydelse ur idéestetikens synpunkt. En smidig människokropp kan försättas i ställningar, som äro symmetriska och likväl osköna. Detta bevisar, att symmetrien icke ovillkorligt och under alla förhållanden är ett skön-hetsmoment. Innehållsestetiken eller idéestetiken, som förutsätter ett andligt innehåll i allt skönt, således äfven i det formskönas allra enklaste och mest primitiva element, det matematiskt behagliga, ser i symmetrien det primitivaste uttrycket för krafternas harmoniska jämvikt och det helas hälsosamma hvila. Men gå vi till en cirkus eller ett tivoli, där akrobater uppträda, kunna vi få se de spädare och smidigare bland sällskapet indresserade att visa publiken människokroppen i formen af ett symmetriskt bildadt knyte, i hvilket ansiktet med svällda ådror och med öfveransträngning i dragen framtittar någonstädes ien öppning mellan knäna eller vadorna. Såvidt som musklerna låta skönja sig, visa de sig, i den mån som deras tjänst behöfver tagas i anspråk, spända på ett sätt, som häntyder på det onaturliga och inom kort pinsamma i den intagna ställningen. Man känner med sig, att akrobaten kan bevara den för en kort stund, men icke mer, såvida han icke skall lida däraf. Vi ha här en symmetri, beröfvad sitt idéinnehåll: krafternas harmoniska jämvikt och det helas lugn. Till iakttagelsen af symmetrien, som annars i och för sig skulle behaga, kommer

intrycket af missriktad kraftansträngning, oharmoniskt tillstånd, i få ord: af motsatsen till det som symmetrien i och för sig uttrycker. Till iakttagandet af symmetrien kommer intrycket af den ställning, som beröfvar kroppen hvad den har af naturlig adel, af karakteristiskt mänskligt, och ger den något monströst, som äfven de flesta lägre djurbildningar sakna. En slik uppvisning är ett slags prostitution af människokroppen, naturligtvis en estetisk sådan, som icke sårar hvad som är högre än all estetik, moralen, och som ådagalägger de mänskliga musklernas förmåga af smidighet ; men för somliga ögon är den likväl afgjordt vidrig, och för dem synes det bifall, som åskådarne pläga ägna akrobaten, bevisa, att vårt Europa, då det snart utträder ur sitt nittonde århundrade, icke lämnar barbariet bakom sig. Om sådana konster förevisats för en samling af Alcibiades' landsmän och samtida, som själfve utbildat sina kroppar till skönhet genom den estetiska gymnastiken och till krigisk duglighet genom hoplitiska lekar, förmodarjag, att man skulle anmodat akrobaten att visa sig för perser eller nubier, men icke i Athen.

Gå vi nu öfver till målarekonsten för att se, om symmetrien har någon betydelse äfven för denna konstriktning, som till själfva sitt väsen är friare än någon annan och står i en naturlig motsats till det ofritt matematiska, det hårdt och stramt regelbundna, så fmna vi, att symmetrien äfven där har uppgifter att lösa. Detta framför allt i den arkitektoniska målningen, där målarekonsten framträder som medverkande syster till byggnadskonsten och har att pryda väggfält i ett arkitektoniskt, efter symmetriens princip bildadt helt. Här kan en målning, som ställer sig i uppenbart oberoende af symmetrien och kanske medvetet lägger an på att trotsa den, verka rent af misshagande äfven på en sådan åskådare, som annars och framför stafflitaflor ser med misshag hvarje medvetet försök af konstnären att underordna sin fantasi under symmetriens regel. Den arkitektoniska monumentala målningen hyllar och måste hylla symmetrien, men på ett sätt, som icke tyranniserar fantasien. I nära frändskap till denna art af målning stå den mytologiska och den religiösa målningen. För den mytologiska åskådningen och i de förflutna århundradena äfven för den religiösa bildade den värld, som människans blick kan omfatta, ett likasom arkitektoniskt helt med våningar befolkade af hierarkiskt ordnade klasser af väsen: djupast underjorden, där ofvanför jorden med de under himmelskt hägn lefvande människorna, där ofvan luftkretsen och de världsbelysande ljusens banor, där ofvan

Det sköna och dess lagar. 9himlahvalfvet och himmelen med Gud och de himmelska härskarorna. Skall nu en målning symboliskt uttrycka föreningen mellan det öfverjordiska och det jordiska, så hvad ligger då närmare till hands än att med denna världsarkitektonik till grundidé låta himmelen öppna sig och omkring taflans vertikala midtlinje visa Gud Fader, Kristus, jungfru Maria, änglaskarorna ofvan skyarna i empyreisk ljusglans och att där nedanför på jorden gruppera till höger och vänster människor, som tillbedjande skåda upp emot den himmelska synen? Härigenom inträder med nödvändighet en symmetrisk anordning.

I en af Rafaels mest ryktbara målningar, »Meningsbytet», (Disputa) ser man samma symmetriska anordning: på taflans lägre plan, som föreställer ett golf med rektangulära rutor, står ett altar, som af en vertikal midtellinje skäres noggrant i två lika hälfter. Å ömse sidor altaret gruppera sig kyrkolärare och församlingsmedlemmar. I det högre planet ofvan skyarna sitta i en högtidlig krets patriarker, apostlar och helgon, ordnade i symmetriska hälfter. Midt öfver denna krets ser man Jesus och Maria; i ett än högre plan sväfva till höger och till vänster fyra änglar, och allra högst tronar Gud Fader. Symmetriskt anordnad är äfven »Josefs och Marias bröllop», af Rafael, hans »Parnass», hans »Heliodors fördrifning» och många andra ryktbara verk af renässansens mästare. Jag behöfver icke tillägga, att det är en symmetri förenad med frihet, i hvilken hvarje figur har sin individuella karakteristik och sin självständighet i hållning. Den symmetriska anordningen beröfvar dem alldeles intet afderas personliga lif, och den gör intet intryck af att vara något utfunderadt och afsiktligt. Man finner den tvärtom naturlig, ja oundviklig, emedan konstverket i sin helhet har världsarkitektoniken till grundidé och i ramarne af denna arkitektonik framställer den religiösa föreningen mellan himmel och jord. Vill man se, huru symmetrien illa använd kan frambringa ett komiskt intryck, så finns det en kyrka i Gudbrandsdalen, som därtill lämnar tillfälle. Man ser där eller såg för ett antal år sedan en tafla, som framställer en aktad prästman med familj. Omständigheterna hade fogat det så, att han hade lika många söner och döttrar. Midten af taflan innehaf-ves af honom och hans maka, båda iakttagande en strängt symmetrisk ställning. Vid sidan af fadern stå sönerna,

ordnade efter längd, så att den minste står ytterst; vid sidan af modern döttrarna, äfven de ordnade efter längd, alla i samma grundställning och seende rakt framför sig. Det hela formar sig, såsom i Rafaels nyss omtalade verk, till en symmetriskt pyramidalisk gruppering, men man kan icke begära, att denna gruppering skall göra samma intryck här, som hos honom. Här verkar den komiskt.

I genremålningen, som framställer hvardagslifvet med alla dess tillfälligheter eller hvad man kallar så, är figurernas symmetriska gruppering ett oting, som strider mot denna konstriktnings idé. Jag har sett en målning, föreställande ett landtligt gille under fri himmel efter fullbordad skörd, där de festande och öldrickande bönderna, bondkvinnorna och barnen äro symmetriskt ordnade och bilda en pyramid, hvarsspets intages af en gladlynt man, som med stånkan i handen tyckes ropa »skål» icke till de i festen deltagande, utan till åskådarne, som betrakta taflan. Verkningen häraf blir en annan än målaren åsyftat. Det hela ser utfunderadt och konstrueradt ut, och en af de största olyckor, som kan drabba ett genrestycke, är, att man observerar något konstrueradt och afsiktligt i detsamma. Här kommer därtill, att den högtidliga grupperingen bildar en ogynnsam kontrast till den uppsluppna glädje, som framställningen af skördefesten vill åskådliggöra. Men ehuru en symmetrisk uppställning af figurerna strider mot genremålningens idé, gör sig symmetriens princip äfven där gällande, men på annat sätt: i balanse-ringen af ljus, dagrar och skuggor och färgytor sins emellan, i balanseringen mellan dem och taflans solida figurer, samt slutligen i balanseringen mellan de mänskliga figurerna och de arkitektoniska eller andra, som å målningen förekomma. Dessa balanseringar kunna icke saknas, utan att målningen förlorar sin estetiska verkan; men de äro af den art, att de infinna sig af sig själfva i konstnärens fantasi och af honom utan medveten beräkning flyttas till duken.

All annan symmetri än den jag nu sist påpekat är också bannlyst från landskapet, naturligtvis dock med undantag för den symmetri, som enskilda föremål i landskapet, såsom barrträd och andra växtformer kunna erbjuda i och för sig. Man fordrar icke af landskapstaflan, att hon skall framställa som ett afslutadt helt det lilla stycke natur, hvarpå hon bjuder, lika litet som man fordrar det af det land-skap man ser genom sitt fönster begränsadt af fönster-ramarne. Landskapstaflans ramar spela samma roll som fönsterramarne: man vet, att landskapet har sin skymda fortsättning bakom och å andra sidan dem. Vi kunna icke ens fordra symmetri i det största stycke af natur, som vår blick ute i det fria kan omfatta; men om vi någon gång möta en tillnärmelse till en sådan: om vi t. ex. se å ömse sidor af synfältet dunkla mot hvarandra väl balanserande massor af klippor eller skog och i midten en öppning, som leder blicken in i blånande afstånd hän mot en i ett vatten speglande aftonhimmels synrand, så är det otvifvelaktigt, att ögat fängslas häraf och att man njuter af denna oväntadt sig erbjudande symmetri. Faktum är i själfva verket, att medan afvikelse från symmetrien misshagar oss, där vi ha rätt att vänta den, t. ex. i vissa matematiska figurer och i större verk af byggnadskonsten, behagar oss en tillnärmelse till symmetrien, där vi icke väntat den, och där den icke ser gjord och konstruerad ut eller strider mot den föreställning om frihet eller om tillfälligheternas spel, som vissa föremåls komplexer ovillkorligt framkalla. I ett landskap blir själfva påträffandet af en sådan symmetrisk ordning, som jag nyss omtalade, till ett behagligt spel af tillfälligheten.

Man väntar icke, om ej tillfälligtvis, symmetri ens i det största landskap, som vårt synfält kan omfatta, emedan man vet, att det ändå endast är en liten del af ett stort helt, som vi aldrig få öfverskåda. Men jag kommer här till en fråga, som jag hitintills icke sett framställd. Månne icke vår jordiska natur,sedd i sin helhet som en enda stor landskapstafla, erbjuder just den symmetri som vi i de små styckena af densamma ej kunna eller önska göra räkning på? Och månne icke en instinktiv förnimmelse af denna stora symmetris tillvaro ligger på djupet af vår organisation och gör oss belåtna med att i de små naturtaflorna ej se annat än osymmetriska delar af ett symmetriskt helt? Säkert är, att om ett öga, placeradt någonstädes i världsrymden så, att det kunde på en gång öfverblicka den mot detsamma vända halfvan af vår planet och följa jorden på hennes rullande färd kring sin axel och kring solen, skulle, om det tillika vore skarpt nog att på detta afstånd se de härför nödiga detaljerna — det skulle då upptäcka en tillnärmelsevis symmetrisk ordning i planetlandskapet som ett helt. Kring de hvarandra motsatta polerna symmetriskt ordnade zoner af i solljuset strålande is och snö, och mellan dem växt-lighetszoner af olika färg och karakter, hvilka följa på mer eller mindre undulerande sätt jordklotets parallellkretsar: exempelvis en arktisk flora, som un-dulerade kring den 70:de parallellgraden med dvärgbjörkar, glacierpilar och

azaleor; ett skogsområde, som undulerade kring 60:de och 40:de breddgraderna med skiftande utseende och företeende söder ut städse grönskande löfskogar. Sedt i stort skulle symmetri eller stark tillnärmelse till en sådan förete sig äfven här.

Jag öfvergår nu till en annan af de primitiva skönhetsprinciperna, en som verkar i samband med symmetrien, men är af annan art än den. Dennaprincip är proportionaliteten. Med proportionalitet menas det förhållande, att olika bredvid och med hvarandra uppträdande delar eller krafter på åskådligt sätt låta hänföra sig på ett grundmått; att det ser ut som om de uppstått genom multiplikation eller delning af en och samma storhet; att de se ut som om de till sina mått stode i ett inre beroende af hvarandra. Nu äro proportionerna af mångahanda slag och frågan är, om bland dem det finnes någon eller några, som kunna gälla som grundformer för det primitivt eller matematiskt sköna. Herbarts lärjunge Zeising anses af många hafva upptäckt en sådan proportionslag, känd redan af de klassiska folken under namnet det gyllene snittet, sectio aurea. Om en linje delas i två olika delar så, att den mindre delen förhåller sig till den större som den större till linjen i dess helhet, så är den linjen delad efter det gyllene snittet. Om en rektangel konstrueras så, att hans kortare sida förhåller sig till den längre som den längre till summan af båda sidorna, så är han konstruerad i enlighet med gyllene snittet. Det är ett så kalladt irrationellt förhållande, hvilket i likhet med diameterns förhållande till cirkelperiferien, ej kan annat än tillnärmelsevis i det oändliga uttryckas med siffror; men som med tillräcklig noggrannheti hvad ögonmåttet angår, kan sägas vara förhållandet mellan 13 och 21 eller, mindre noggrant, 8 till 13 eller 5 till 8. Redan sistnämda talförhållande är för ett vanligt ögonmått tillräckligt. Zeisings upptäckt väckte stort uppseende; han själf och hans entusi-astiske anhängare trodde sig finna, att naturen i stortoch smått följde denna proportionslag och att konsten gjorde det likaledes. Man fann eller trodde sig finna det gyllene snittets princip i planetsystemets ordning och planeternas afstånd från hvarandra, i kristallens byggnad, i växternas bladställning, i de högre djurens lembyggnad, i våglinjen, i tonerna, i plastikens och arkitekturens förnämsta verk, såsom Partenontemplet och Kölner Dom, äfven som i målarekonstens. Detta entusiastiska jagande efter gyllene snittet på naturens och konstens alla områden började dock väcka misstankar mot principens giltighet. Man gjorde invändningar, några af ingen motbevisande kraft, t. ex. Ungers påstående, att ett irrationellt förhållande ej kan vara en skönhetsnorm därför att det är irrationellt. Fullt riktig var däremot invändningen, att utgångspunkterna, från hvilka man funnit det gyllene snittet iakttaget af naturen och konsten, ofta voro godtyckligt valda, och att man från lika giltiga utgångspunkter kunde komma till andra proportions-förhållanden. Konstkritikern Köstlin, som ej hörde till entusiasterna och med misstro åsåg den ifrågavarande jakten, fann emellertid, att Zeising hade rätt med afseende på Partenontemplet och Kölner Dom. Naturforskaren Fechner, som också hörde till tviflarne, gjorde intressanta experimentella försök, som å ena sidan reducerade det gyllene snittets betydelse till ett blygsammare omfång, men också bevisade, att Zeising här verkligen gjort en upptäckt på de estetiska lagarnes område, och att det gyllene snittet verkligen är en af den primitiva skönhetens normalformer. Vid experimenten gick Fechner tillväga påFechners Rektangelserie.

Uti Fechners serie betecknar n:o 7 det gyllene snittets mått. I Rydbergs föreläsning1, som alltså torde belysts af en annan serie, omtalas n:o 5 såsom den rektangel, hvilken framställer det gyllene snittet. För att kunna tillämpas på ofvanstå-ende afbildning böra siffrorna i texten ändras från 5, 4 och 6 till 7, 6 och 8.följande sätt. Han gjorde tio rektanglar af hvitt papper, med olika sidoförhållanden, och framställande en serie alltifrån kvadraten, hvars sidor förhålla sig som 1 till 1, ned till en rektangel, hvars sidor förhålla sig som 2 till 5, och i det allra närmaste liknar den långsträckta rektangeln n:o 10 i den här förevisade rektangelserien. En af dessa rektanglar framställde det gyllene snittet. Det är samme rektangel, som å den här framställda serien bär n:o 5. Två andra rektanglar komma det gyllene snittet tämligen nära: den ene af dessa rektanglar motsvaras på denna tafla noggrant af n:o 4; den andra icke fullt så noggrant af n:o 6. Fechner utbredde nu dessa rektanglar utan något slags ordning på en svart tafla och frågade personer af mycket olika samhällsställning, bildningsgrad och sysselsättning från de" högsta eller de mest förfinade till handtverkaren eller arbetaren, hvilka rektanglar som behagade dem mest eller möjligen misshagade dem. Frågan, hvilken eller hvilka rektanglar de föredrogo, ställdes till 347 personer, män och kvinnor; för-kastelsedomen inhämtades af 245 personer. Fechner frågade dem hvar för sig, för att den enes

omdöme icke skulle inverka på den andres, och han lät dem icke veta hvilket det egentliga ändamålet med frågan var. Det var af intresse att se, huru de tillfrågade ställde sig till spörsmålet. Blott några få valde genast. Bland dem var en genialisk dam, som omedelbart efter en öfverblick valde rektangeln n:o 5, det gyllene snittets rektangel, till sin favorit, och förklarade det intryck, som kvadraten gjorde på henne, vara »enhederlig, men tarflig tillfredsställelse.» Andra förklarade kvadraten för tråkig och torr. Andra åter föredrogo den, men då, såsom det visade sig, i de flesta fall icke därför att han förekom dem vackrast, utan förekom dem ändamålsenligast. Fechner observerade vidare, att de mer finbildade och konsterfarne bland de tillfrågade efter föga tvekan förklarade sig för n:o 5. Slutresultatet med afseende på frågan hvilken rektangel man föredrog var, att 75 procent af samtliga de tillfrågade, män och kvinnor till ungefär lika antal, förklarade sig föredraga de rektanglar, som här representeras af n:o 5, n:o 4 och n:o 6, det vill säga den, som framställer det gyllene snittet, och dem, som stå närmast detsamma, samt att af dessa 75 procent det betydligt större antalet utvalde just n:o 5. De öfriga rösterna fördelade sig på de andra. De som fingo minst röster voro n:o 2 och n:o 10. Redan detta är ett märkligt resultat. Men än märkligare vardt slutresultatet af förkastelsedo-marne. Af de nära 300 förkastelsedomar, som af-gåfvos, drabbade icke en enda, vare sig manlig eller kvinlig, det gyllene snittets rektangel, ej heller drabbade en enda förkastelsedom den ene af de rektanglar, som stå det gyllene snittet närmast och här representeras tillnärmelsevis af n:o 6, medan den stackars långsträckta n:o 10 fick ensam på sin lott 38 procent af de manliga förkastelsedomarne och 32 af de kvinliga. Damerna visade sig således något mildare, men icke mycket, mot n:o 10. Näst den rönte kvadraten de ilesta förkastelserna, och här voro damerna strängare. Han förkastades af 24 procentherrar och 33 procent damer. Därnäst ogynnsamt bedömdes rektangeln n:o 2.

Jag instämmer med den danske estetikern Wil-kens, då han finner detta resultat lika förvånande som öfvertygande. Här är en verklig skönhetslag upptäckt, därom kan intet tvifvel råda, och undersökningen bekräftar hvad jag under dessa föreläsningar velat framhålla, att det gifves något, som kan kallas objektivt skönt, och att smakomdömen kunna uppställas på allmängiltiga principer. Men på samma gång får den betydelse det gyllene snittets princip har icke öfverdrifvas. Ett fel mot det gyllene snittets princip betyder, såsom Fechner äfven ådagalagt, mindre än ett fel mot symmetrien, på de områden nämligen, där, såsom på arkitekturens, symmetrien har mycket att betyda.8.

I de närmast föregående föreläsningarna har jag sökt visa, att skönhetslagar existera på formernas område, på massfördelningarnas och proportionernas. Jag kommer nu till färgernas värld, för att hänvisa på skönhetslagar äfven där.

Språket har icke ord för att benämna den ofantliga mängd ; f färgskiftningar, som förefinnes, lika litet som det har uttryck för att skildra hela rikedomen af den skönhet, som ljus och färger utbreda öfver skapelsen. Ett normalt öga kan med någon öfning skilja mer än 30,000 färgskiftningar från hvarandra och den öfvade färgkännaren skulle finna det helt naturligt, att hvarje dylik skiftning betraktades som en själfständig färg för sig och finge i en ordbok öfver färgerna sitt eget namn. Men språket nöjer sig med att innefatta dem alla i ett ringa antal grupper. Optiken gör det äfven.

Den stora allmänheten nöjer sig med elfva sådana grupper och talar om hvitt, grått, svart, brunt, purpur, rödt, orange, gult, grönt, blått och violett. Ur den optiska vetenskapens synpunkt äro hvitt,grått, svart, brunt och purpur ett slag främlingar; af praktiska skäl må de dock få anses upptagna som adoptivbarn i färgernas syskonkrets. De verkliga färgerna, de, i hvilka solstrålen bryter sig i regnbågen och i prismat, äro rödt, orange, gult, grönt, blått och violett. Det är dessa sex brytningar af ljuset, som optiken kallar färger, på samma gång som optikern villigt medgifver, att i psykologiskt och i praktiskt afseende äfven hvitt, grått och svart, som äro ljusskiftningar, samt brunt, som är en biandfärg, ha rätt att bära samma benämning.

Innan jag öfvergår till att påpeka de skönhets-lagar, som äro upptäckta på färgernas område, må jag yttra något om deras direkta estetiska inverkan hvar för sig på människornas känslolif. I afseende på denna inverkan kunna inga lagar uppställas. Hvilket värde hvarje enskild färg för sig har för vår estetiska organisation kan icke utrönas på annat sätt än genom att tillfråga så många människor som möjligt om hvad de i detta afseende förnimma, och

här synas godtycket och subjektiviteten hafva friaste spelrum. Också är det en mycket utbredd åsikt, att med afseende på de enskilda färgernas skönhet och betydelse för känslan skifta omdömena i det oändliga — att, om någonsin, så är det på det området ordspråket gäller, att hvar och en har sin smak. Resande, som icke vidare tänkt i ämnet, men som sett olika seder och bruk hos många olika folk, hafva framför alla andra fastnat i den mening, att här råder oförsonlig skiljaktighet — att i afseende på de enskilda färgerna äro intrycken så olika, att de omöj-ligen låta reducera sig till något allmängiltigt mänskligt. Om en resande upptäckt, att svart icke öfver allt är den brukliga sorgefärgen, att rödt icke öfver allt är ett uttryck för det krigiska och aktiva, utan bland Eldsländarne begagnas som en symbol af fredliga afsikter, medan hvitt är Eldsländarnes krigsfärg, så drager han gerna den slutsats, att här råder det fullständigaste godtycke, medan han däremot, om han har tillräcklig iakttagelseförmåga, kan med afseende på de enskilda färgernas sammanställning till grupper öfvertyga sig om, att den är beroende af lagar, som äro gemensamma för alla folk äfven på mycket olika bildningsgrader. Emellertid äro psykologerna och fysiologerna starkt benägna för antagandet, att äfven hvarje enskild färg har sitt bestämda sätt att inverka på själslifvet, ehuru omdömena om detta sätt icke kunna få ett strängt vetenskapligt uttryck, utan af naturliga skäl antaga en symbolisk karakter. Skiljaktigheterna mellan dessa omdömen förklara de genom associativa inflytelser, till hvilka jag sedermera skall komma. Jag tror, att estetikerna och fysiologerna ha rätt däruti, att något allmängiltigt kan sägas äfven om de enskilda färgernas inverkan på människan, hon må vara europé, neger, indian eller japan. Hvad de sex spektralfärgerna vidkommer är jag öfvertygad om, att den blå och den gröna, som äro de företrädesvis kosmiska färgerna, de, i hvilka himmel, haf och jord kläda sig för våra ögon, inverka på helt annat sätt än t. ex. rödt och gult, väcka en annan själsstämning än de, om ej af annan orsak, så därför, att vi äro vana vid att se ofant-liga ytor betäckta med de förra färgerna, medan de senare förekomma mer sporadiskt. Det torde icke ligga någon öfverdrift i det antagande, att hvarje färg har sin särskilda känsloton. Också ha färgerna i alla tider och hos alla folk gällt som symboler af själsstämningar. Det kan vara af intresse att i förbigående kasta en blick på denna färgsymbolik.

Jag börjar med de båda färgerna hvitt och svart. Fysikerna kalla det rena obrutna ljuset hvitt och begagna då detta ord i en annan bemärkelse än estetikerna, målarne och allmänheten, men dock med en viss anslutning till deras språkbruk, ty äfven för dem äro den hvita färgen och ljuset nära besläktade. Den förra är likasom en materialisation af det senare och en motsats till mörkret. I symboliskt afseende gäller hvitt som uttrycket för psykisk renhet och ädelhet, likasom af själslugn och andlig klarhet. Barnets psykiska renhet är oskulden; de uppvuxnes äro kyskheten, öppenheten, sannfärdigheten. Man talar fördenskull om oskuldens hvithet och ser i den hvita liljan oskuldens symbol. Den hvita dräkten är brudens som ett vartecken af kyskheten; den var hos romarne de till folkets förtroende vädjande politikernas, när de sökte magistratsbefattningar. Ett minne däraf hafva vi ännu kvar i ordet kandidat, som kommer af candidus, hvit. Nationer, som utmärkt sig för ädelhet i hållning och åthäfvor, hafva föredragit hvita öfverkläder framför andra. Den romerska togan var hvit, arabens burnus och den förnäme hinduens mantel äro det likaledes. Den katolska prästdräkten är hvit, då prästen fungerar; denanglikanske prästen läser i en lång hvit korskjorta bönen före predikningen; till själfva predikningen kläder han sig i svart. Bönen kräfver en större ädelhet i hållningen än predikandet gör. I bönen vänder sig den bedjande omedelbart till Gud och ställer sig likasom inför Hans ansikte; i predikandet vänder han sig till folket, och han kan då tala med en värme, som bryter hållningens jämvikt och harmoni. Den hvita färgen passar fördenskull bättre än den svarta att symbolisera bönen.

Motsatsen till hvitt är svart, det så att säga förkroppsligade mörkret. Estetikern Köstlin säger om det svarta: »Det är en dyster gäst, hvilken som ett vidunder från skuggornas rike tyckes hafva trängt sig in i ljusets och färgernas värld. Det är den positiva tillintetgörelsen af all ljus- och färgglädje, det är lifvets graf. Det likasom förkolar lifvet och lämnar blott ett dödt residuum kvar; det är det tillvarelsefientliga, det hemskt hotande, som drifver sitt förstörelseverk i mörkret. Svart är fördenskull skräckens färg, hatets, komplottens, mordets, den oförsonliga fiendskapens, den hjärtlösa grymhetens färg, färgen för det onda, det hälvetiska, det djäf-vulska. Svart har poesi; men det är det rysligas poesi.»

Det är egendomligt att höra denna känsloutgju-telse af en man, som tillhör vår samtid — som själf gått klädd i

svart, sett dagligen omkring sig folkskaror klädda i svart eller i färger, som närma sig därtill, sett ett svartklädt prästerskap fungera i kyrkorna och sett svarta likvagnar, likkistor och be-grafningsprocessioner. Det är som om en man från Rigvedatiden talade med hans ord. Hans uppfattning af det svarta är helt och hållet Rigvedatidens sångares uppfattning af mörkret, med hvilket de icke förblandade natten. Det svarta mörkret var för våra ariska förfäder 1000 år före Kristus just det som Köstlin uttalat; natten däremot var för dem ett gudomligt väsen, som med stjärneljus och måneglans och med sömnens vederkvickelse hugsvalade de af mörkrets fasor hemsökta människorna. Rigvedaari-ernas uppfattning är i själfva verket alla folks, ej blott naturfolkens, utan äfven de andras. Köstlin har otvifvelaktigt riktigt återgifvit den svarta färgens känsloton. Fechner anmärker, att äfven bland oss européer, som kläda oss i svart och mörka kläder, och för hvilka det svarta fått en viss helighet, skulle antagligen ingen vilja bo i en våning, målad helt och hållet i svart och med idel svarta möbler. Till-ochmed klostercellerna äro icke svarta, utan hvita, ehuru det svarta, som ej ger ögat någon sysselsättning, skulle tyckas ägna sig bäst för kontemplationen. Böcker, tryckta med hvita bokstäfver på svart papper, skulle kanske passa för ett bibliotek nere i underjorden, på färjekarlen Karons bokhyllor, ifall han har sådana, men de måste verka afskräckande på lefvande människor. Barn, öfverlämnade åt sitt eget tycke, valde säkerligen icke svarta kläder, där andra stode till buds; ungdomen ej heller. Lika litet naturfolken.

Och det oaktadt har den svarta färgen mer och mer tilltvungit sig erkännande bland de europeiska

Det sköna och dess lagar. 10folken. Vi se här ett exempel på idéassociationens makt. Svart är, som Köstlin sade, en dyster gäst, symbolen af något, som är lifvets och lifsglädjens motsats. Svart varder därigenom en symbol af dödens gåta, och när man sörjer sina döda, en symbol af sorgen öfver dem. Det är på denna af idéassociationen banade väg som européerna kommit därhän att till beteckning af sorgen och till beteckning äf gåtan, som döden innesluter, använda samma färg, som ursprungligen och för det naturliga sinnet symboliserar det fasansfulla och det onda. Det ligger häri en motsägelse, om man betänker, att för den kristna känslostämningen kan döden vara en vinning och porten till skönhetens och lifvets urhem. Man må fördenskull icke undra, att en och annan motsägelse förekommer ännu i den europeiska världen mot detta symboliska bruk af den svarta färgen. Den romerska kyrkans högste värdighetsmän, kardinalerna, sörja i violett. Drottningarna af Frankrike hade privilegiet att få sörja i hvitt. Hvitt är äfven kinesernas sorgefärg. Den judiska sorgefärgen är egentligen blått. Hellener och romare hade ingen egentlig sorgefärg.

Sedan den svarta färgen blifvit på idéassociationens väg sorgefärgen, behöfde man knappt gå mer än ett steg vidare, för att göra det svarta till symbol af den allvarliga lifsuppfattningen, af det flärd-lösa, af det pliktmedvetna, af den på lifvets viktiga frågor riktade praktiska hågen. Det är först i det nittonde århundradet denna uppfattning af det svarta blifvit riktigt grundfast, men den har också blifvitdet så, att vi hafva svårt att föreställa oss seriösa män klädda i de glada färger, som karakteriserade den manliga drägten ännu i det adertonde århundradet.

Svårare torde det vara att på idéassociationens väg gifva åt det hvita en annan betydelse än det genom sin känsloton verkligen innehar. I hvarje fall torde dess giltighet som symbol af det rena varda godkänd äfven i kommande tider af det naturliga skäl, att hvitt och smuts icke fördraga hvarandra. Det smutsigt hvita har något afskräckande, något äckligt. Hos hvarje renlig nation är det obe-fläckadt hvitas roll i hemlifvet och i någon del af dräkten ett vittnesbörd, som hon ej vill undvara, om renliga seder. Skulle den hvita bordduken eller det hvita linnet någonsin vika för svart eller grått eller mångfärgadt, så vore det ett vartecken af nationelt förfall. Tvätt är emellertid en dyr sak, och kanske skall yttre ändamålsenlighet, de pekuniära omkostnadernas förminskning, medföra en förvandling, som det tyranniska modet ensamt för sig hitintills icke lyckats åstadkomma. Men detta vore sannerligen icke ett framsteg, utan ett tecken till nedergång. Känslan för renhet och känslan för renlighet äro besläktade med hvarandra. En människa med någon fantasi ser sitt själslif i den ena färgen eller den andra; är hon en renlig människa, ser hon sitt moraliska själslif i hvitt och vill icke smutsa det med en låg tanke, en dålig handling, äfven om ingen annan än hon själf finge veta något därom.

Det finns emellertid någonting, som kan gifva äfven åt den svarta färgen en känsloton, som han isig själf icke har.

Det är ljuset. Ett glänsande svart, ett svart, som i solskenet eller den konstlade belysningen företer spelande skiftningar, befrias från det dystra, som annars vidlåder det, men bibehåller sin karakter af allvar. Ljuset ger åt det svarta, likasom åt alla andra färger, något, som modifierar tonen, om den är ljusskygg, och förhöjer den, om den är ljusvänlig. Om det hvitas och det svartas betydelse i färgsammanställningar torde jag få yttra mig längre fram.

Mellan det svarta och det hvita ligger det grå i dess många skiftningar. Somliga af dessa skiftningar hafva något nedstämmande i och för sig; något af tvifvel och dådlöshet, andra hafva en mildt lugnande eller neutral karakter. I folkens och i deras litteraturers symbolik spelar det grå icke någon särdeles roll, med undantag för de grånande eller gråa lockarne, som i all poesi, från de älsta tider intill de närvarande, besjungits som prydande ädla ansikten och vanprydande narrfysionomier. I den politiska symboliken, ty en sådan finnes också, har det grå åtminstone hos oss fått en icke så ringa betydelse: det har blifvit till det politiskt neutralas eller det politiskt obestämdas färg, såsom det blå har blifvit det lugna framåtskridandets, det svarta reaktionens, det röda den sociala revolutionens färgsymbol.

Jag kommer nu till de prismatiska färgerna. Långt till vänster står i regnbågen och öfverhufvud i den primatiska skalan det röda. Det är vanligen också röda färgskiftningar vid synranden, som före-båda dagens och solens uppgång. Bland spetflral-färgerna är det röda företrädesvis den skarpa inskärande motsatsen till mörkret. Dess många och sins emellan ganska olika skiftningar göra, att det också har ganska olika känslotoner. Alla folk och raser öfverensstämma däri, att i det djupröda, det som står purpurn närmast, se något kraftigt, väldigt, men också hotfullt och passioneradt. Djurvärlden synes förnimma något analogt under intryck af den djupröda färgen. Hos alla krigiska folk, såvidt jag vet, har det djupröda varit stridens färg. En opererad blindfödd berättade, att han vid första intrycket af det skarlakansröda förnam en känsla, liknande den, som trumpetsmattret gjorde på honom och att han vid åsynen af det himmelsblå påmindes om flöjttoner. Naturfolken hysa allmänt förkärlek för det röda. Härvid bör ihågkommas, att det röda sällan förekommer i naturen utbredt öfver mycket stora ytor, och att, när det där förekommer, det vanligen sker i förbindelse med det gröna, som är dess komplementärfärg, eller med det blå, som är närmast besläktadt med dess komplementärfärg. Framträdande i stora massor skulle det röda antagligen trötta naturfolkens ögon, likaväl som de civiliserades.

Hos desse senare finner man sällan, att kraftigt rödt användes som hufvudfärg i kläderna eller i boningsrum. En hvar känner med sig, att en djupröd himmel i stället för en blå, en djupröd jord i stället för en grön, svårligen skulle kunna i längden uthärdas med synapparater, inrättade och tillvanda såsom våra. Emellertid har det röda flere från hvarandralångt liggande skiftningar med olika känslotoner. Medan det djupröda är, för att tala med Köstlin, brännande, skrikande och larmande, har det klarröda eller rosenröda en annan känsloton, och detta ju mer det närmar sig det hvita. Det får då något fint, mildt och idealt. Det mildt röda, som lik en svagt begynnande morgonrodnad genomlyser de hvita dagrarne på barnets eller ungmöns kind, har med det krigiska djupröda endast det gemensamt, att det ger intryck af värme och lif.

Närmast det röda står i färgskalan orange. Dess känsloton bestämmes af dess ställning mellan rödt och gult. Rödorange eller gulrödt har, likasom det djupröda, de så kallade naturfolkens sympati. Göthe anmärker, att energiska, sunda, men råa människor känna sig särskildt dragna till denna färg. Likasom det djupröda väcker denna färg oro eller vrede hos djuren. Det är en färg, säger Göthe, som på somliga nerver frambringar en otrolig skakning. Ett boningsrum, måladt och möbleradt i gulrödt, skulle i längden varda lika outhärdligt som ett i djuprödt, eller än svårare att uthärda. Det rödgula åter har med all sin kraft och värme en mildare känsloton, på samma gång som det gör intrycket af kraft. Det är guldets färg.

Det gula står i den prismatiska skalans och i regnbågens mellersta och klaraste del. Gult är den klaraste af alla färger. Betecknar man ljusstyrkan hos hvitt med siffran 1000, är ljusstyrkan hos gult lika med 6400, medan på rödt kommer endast 2300. Det är rätt roligt att läsa Köstlins karakteristik afden mättade gula färgen: det är, säger han, öfver-flödets, härlighetens, glorians och majestätets färg. Den är prunkande, rik, splendid, men icke sentimentalt fin, icke blygsam, utan påträngande och stolt, utan djup och med all sin lyskraft utan värme; det är öfvermodets, högfärdens, den andelösa ståtens färg; den är väsentligen sultanisk, faraonisk, brah-mansk, bonzisk.

Förmörkadt tilltager det gula i kraft, men aftager i prakt. Ju mer det närmar sig hvitt, förlorar det också i prakt, men kan då närma sig mer och mer en ädel finhet och poesi; det närmar sig då till solljusets karakter. Fechner anmärker med rätta, att knappt någon färg träder i så många olika idéassociativa förhållanden som den gula, och att intrycket af densamma just därigenom kan varda ett ganska olika. Vi möta den gula färgen i solen, månen, stjärnorna, i guldet, således i de himmelska smyckena och i de jordiska. Ej underligt då, att det gula har hos alla folk kommit att symbolisera makt och rikedom. Men anmärkas bör, att detta gäller det glänsande gula. Med afseende på det matt gula återfinna vi detta hos så många olika föremål, som delvis äro oss angenäma, delvis oangenäma, att dessa skiftningar af det gula föranleda ganska olika omdömen. Det gråaktigt eller prickigt mattgula verkar alltid oangenämt. Gulsots-färgen likaledes. Gult är således icke endast symbolen af makt och härlighet; det har också blifvit till en symbol af något sjukt, särskildt af afundsju-kan, en känsla, som ju också ligger högfärden och det påträngande öfvermodet nära. Afunden förhållersig till högfärden, som det gula, hvilket förlorat sin glans, förhåller sig till det gula, som ännu har den. Hvad solljusets glans vidkommer, står den utanför dessa idéassociationer och känslostämningar, emedan det hängifver sig åt alla andra färger och mindre afser sig själf, än det afser att förläna allt annat något af sin egen härlighet. Det är således en symbol af det sanna majestätet. Af det sagda se viy att det gula icke spelar en sympatisk roll i färgsymboliken. En annan roll kan det dock uppbära i färgackorderna, till hvilka jag sedan kommer.

Det gula har till granne i den prismatiska skalan det gröna. Optiken tillerkänner åt det gröna en mellanställning mellan öfriga spektralfärger med afseende på våglängden och vibrationshastigheten. Det är, anmärker psykologen von Volkmar, den äkta genomsnitts- och jämviktsfärgen äfven med afseende på känslolifvet, och den var också under medeltiden det tyska borgareståndets älsklings-färg. Det mättade gröna, ur hvilken hvarje gul skiftning försvunnit, men som i någon mån när* mar sig det blå, har städse varit en älsklingsfärg för normala och utöfver barnaåldern komna människor. Örsted, den bekante danske naturforskaren, sade, att han erfor en känsla af förtroende, när han betraktade den; andra ha sagt, att man icke kan vilja och begära mer i färgernas värld än hvad detta åt det blå sig dragande gröna förlänar, ty om det rent gröna ännu har något för mycket jordiskt och något för mycket borgerligt belåtet, så få de skiftningar af det gröna, som närma sig den blå gran-nen, tillika något af lyftande poesi, något af en läng* tan, som tacksam för glädjen af det jordiska, dock känner och eftertrår ett högre. Detta intryck får man också af de blågröna bergen, som förtona sig i fjärran, och af hafvets blågröna yta. Det mättade gröna i och för sig är tillfredsställelsens, belåtenhetens färg; det gröna med någon dragning i blått,, ser från ögonblickets belåtenhet hän mot en framtidv som skall skänka själen en högre hugnad. Denna skiftning af det gröna har också i symboliken blifvit hoppets färg. Den belåtenhet, den frihet från dissonans, som andas ut ur den gröna färgen, har också föranledt, att boningsrummen ofta målas eller tapetseras med grönt till hufvudfärg. Den verkar lugnande, nervstyrkande, arbetsfrämjande.

Bredvid sig i färgskalan* har den gröna färgen den blå, och dessa båda grannar äro i hela skalan det enda par, som förlikas väl, om de läggas i stora ytor invid hvarandra, hvilket förklaras af båda färgernas milda och föga ljusstarka beskaffenhet, hvarför också den gröna jorden och den blå himmelen, de gröna ängarne och den blå insjöspegeln för ingen del föranleda en oangenäm färgverkan. Den blå färgen är i synnerhet ljusfattig, utan att likväl denna fattigdom uppfattas af ögat som en brist hos densamma. Tvärtom: dess ljusfattigdom förstärker det intryck den gör af att vara något immateriellt och substanslöst, och det ringa ljus den har är med den så införlifvadt, att de blå föremålen, då skymningen inträder och öfvergår i mörker, äro de sista, som förlora sin färg. Det larmande röda slocknar först*som om dess ljusglans icke riktigt trifdes i larmet; det blå slocknar sist och kan bevara sig ännu på en klar natthimmel med stjärnor. Också har det blå blifvit trohetens symbol, måhända just på grund af denna iakttagelse. Det blå är utan stolthet, utan prunk och ståt, utan lidelse och häftighet, det tränger sig icke på; det är i psykiskt afseende en motsats till det gula; men det är fridfullt ljuft, vederkvickande friskt. Ett bad i den blå etern, en dryck ur dess för känslan oändliga klara och rena djup är något, som föresväfvat skaldefantasien såsom en onämnelig njutning, värdig änglarne. Det blå är som det buddhi-stiska nirvana, något immateriellt, hvari själen, utan att gå förlorad, ville försjunka, för att varda till ett med världsanden. Det är, såsom någon har sagt, ett ljufligt »intet», ett poesifullt vacuum. Om i det blå ligger längtan, så ligger där också

tillfredsställandet af denna längtan. Ej underligt att romantiken talade om den blå blomman som sitt ideal. Blåklinten är en anspråklös blomma; förgätmigejen gömmer sig; men det finnes sinnen, som när de njutit en stund af trädgårdarnes och växthusens yppiga blomsterdrottningar, känna det som en vederkvickelse att återvända till denna blyga lilla, som fått något af det himmelskt rena i sin blick. Det blå är symbolen af det rena, det himmelska, det ideala. Alla dess skiftningar äro sköna, medan de andras skiftningar icke äro alla af den art, att de behaga människoögat. I blandning med hvitt framstår det blåas eteriska väsen mer; i blandning med grönt dess milda, lugningifvande älsklighet.Det har ännu icke fallit någon målare eller poet in att kläda en Mefistofeles eller någon medlem af samma härskara i den blå färgen. Svart och blod-rödt eller enbart eldrödt hafva hitintills fatt tjäna detta ändamål. Däremot ser man det blå användt af renässansens målare i de höljen, i hvilka världs-skaparen, världsfrälsaren och det kvinliga idealet Maria framställas. De andra färger, som då också användas, bilda harmoniska ackorder till det blå.

Ytterst i den prismatiska skalan står den violetta färgen, som har den minsta våglängden och den största vibrationshastigheten. Det violetta gör intrycket af oro; skenbart, men icke fysikaliskt, ifall den Young-Helmholtzska teorien för färgerna är riktig, är det violetta en blandning af blått och rödt. Det är som om den senare färgens energi och våldsamma kraft icke kunde riktigt känna lugnet eller respektera mildheten i det medium, det blå, hvari den här har inkommit. Göthe anmärkte, att en i violett tapetserad eller möblerad kammare bannlyser behaget af en lugn konversation. Dårhusläkare tro sig ha funnit, att en violett omgifning inverkar skadligt på deras patienter, och märkligt nog hafva experiment med vissa slags myror, meddelade af sir John Lubbock, visat att äfven de sky det violetta ljuset. Det violetta är ett ljusfattigt blått, med belysning af ett rödt intensivt sken; det blå och det röda sammansmälta där icke, utan samverka utan egentlig enhet. Det är hvad man kallar en präktig färg, men med en viss disharmoni i prakten. Bragt i kontrast till guld gör det violetta en särdeles ståtlig verkan, utan att hafva något af detytligt pompösa, som betecknar den gula färgen. Det blå elementet nedstämmer det violetta till ett allvar* hvari ligger något af melankoli. På en liten yta och i en älsklig omgifning träder det disharmoniska i det violettas karakter ej så mycket i dagen som på en stor yta; violblomman behagar; men det violetta i henne spelar mera öfver i det blå, och så sympatisk verkar hon dock på långt när icke, som förgätmigej.

Det återstår att yttra några ord om en färg, som ej tillhör spektralfärgerna, nämligen det bruna. Det har mer än någon annan färg en materiell karakter,, och det behöfves det mänskligt psykiska i ögats uttryck, för att det bruna, när det visar sig där, skall få idealitet och känslighet. Men det har något kraftigt och sundt, som verkar förträffligt i sig själf och* i förening med ögats psykiska kraft, kan höja sig till något så skönt, att domaren, som skall döma mellan de bruna ögonen och de blå, tvekar att fälla domen och uppmanar parterna att förlikas. Hårfärgerna ha, som bekant, ett ringa omfång. Orange* grönt, blått och violett finnas där icke, ehuru Nep-tunus och Necken någon gång förlänas med grönt, hår och skägg. Men den plats, som det bruna intager inom detta omfång, är icke en underordnad. Renässansens målare och de antike skalderna gifva i allmänhet skönhetsprisen åt de blonda färgskiftningarna, men ställa det bruna öfver det svarta. Jag har icke sett att det bruna erhållit någon särskild roll i färgsymboliken.

Jag hinner icke i dag att, såsom jag ämnat* framställa skönhetslagarna på färgens område, utanhar att spara detta till nästa föreläsning. De estetiska intryck, som de enskilda färgerna göra på det mänskliga känslolifvet, hafva emellertid ett icke ringa psykologiskt intresse, och de hafva äfven sin konsthistoriska betydelse. Det är ju något äfven i filosofiskt afseende beaktansvärdt, att den yttring af kosmisk kraft, hvilken företer sig som ljus, har i alla sina af prisman brutna strålar någonting, som synes motsvara en känslostämning i människosjälen. När fysikern mäter våglängden och hastigheten i de etervibrationer, som, fortplantade inne i synnerven, väcka förnimmelsen af ljus och färger i vårt medvetande, ger han oss ett kvantitativt analogon till något i världsalltet verksamt kvalitativt, hvarmed den mänskliga skönhetskänslan är besläktad.9.

I föregående föreläsning redogjorde jag för färgsymboliken, d. v. s. för det intryck, som hvar och en af färgerna för sig gör på vårt känslolif. Det är det kanske mest subjektiva kapitlet i hela estetiken, och i sakens natur ligger, att det icke låter bringa sig i en strängt vetenskaplig form, ehuru något allmängiltigt röjer sig äfven där: något

som korresponderar med de olika faserna af vårt känslolif, hvilken ras och hvilken nation vi än må tillhöra. Det finnes säkerligen intet folk på jorden, som ej röner en annan känslostämning vid åsynen af en stor blodröd yta än vid åsynen af en himmelsblå, och intet folk på jorden, som ej känner sig mer irriteradt af den förra än af den senare, eller ej förnimmer en känsla af släktskap mellan det röda och lidelsen, mellan det blå och lugnet.

Jag kommer nu till en mer objektiv sida af färgernas estetik till det kapitel i färgteorien, som gäller komplementär- eller kontrastfärger.

Solljuset sönderlägges i regnbågen och prismat i sex hufvudfärger, alltid uppträdande i följandeordning: rödt, orange, gult, grönt, blått, violett. Hvar och en af dessa hufvudfärger kunna inom sig fördelas i flere skiftningar. Till orientering öfver deras ordning och inbördes ordning tjänar den så kallade färgkretsen. Denna kan inrättas på olika sätt, men naturligtvis måste därvid alltid iakttagas, att färgerna följa hvarandra i sin prismatiska ordning och därmed också i enlighet med sina släktskapsförhållanden. Den enklaste färgkretsen är den som Göthe inrättade. Den store skalden var, som bekant, också naturforskare och sysselsatte sig såväl med organismernas byggnad och utvecklingslagar som med färgteorien. Göthes färgkrets upptager endast de sex hufvudfärgerna och har förmånen af en lätt öfver-skådlighet. Den färgkrets, som här för mina åhörare framvisas, har 12 sektorer, men till öfverskådlig-heten torde bidraga, att närbesläktade färgskiftningar äro parvis ställda inom markerade gränslinjer, så att det med skäl uppställda sextalet af hufvudfärger i alla fall blir tydligt för ögat.

Fysiken och konstteorien äro eniga om att betrakta tre af de sex hufvudfärgerna som ursprungliga, primära, och de tre andra som afledda eller sekundära; men de skilja sig tillsvidare åt, när det gäller att bestämma hvilka de primära äro. På det optisk-fysikaliska området gäller, ehuru med ett ingalunda betryggadt välde, den af engelsmannen Young uppställda och af Helmholtz utvecklade teorien. Enligt denna äro de nervtrådar, som gå till ögats näthinna så inrättade, att deras ändapparater äro af tre slag, som hvart på sitt sätt mottager intryck afljusets in i ögat fortplantade eterdallringar: det ena slaget förmedlar intrycket af rödt, det andra af grönt, det tredje af violett. Rödt, grönt och violett skulle enligt denna hypotes vara de tre primär-färgerna; orange, gult och blått skulle vara kombinationer af dem. Konstteorien åter uppställer sedan gammalt och vidhåller af praktiska skäl en annan indelning. Enligt henne äro rödt, gult och blått, således hvar-annan af regnbågens och prismats hufvudfärger, primära färger; medan de andra, nämligen orange, grönt och violett äro sekundära hufvudfärger. Denna teori stöder sig härvid därpå, att man omöjligen genom att blanda andra färger kan åstadkomma vare sig rödt eller gult eller blått; medan de tre andra hufvudfärgerna kunna åstadkommas medels blandning. Orange, som i färgkretsen står mellan rödt och gult, är en blandning af dessa båda. Grönt är en blandning af gult och blått; violett är en blandning af blått och rödt. Således: tre primära, ursprungliga hufvudfärger: rödt, gult, blått; och alternerande med dem: tre sekundära, afledda eller blandade hufvudfärger: orange, grönt, violett.

Mellan dessa primära och sekundära hufvudfärger äga nu vissa förhållanden rum, som äro af ingripande betydelse i estetiskt afseende. Hvar och en af dem kan, utan att förlora sin karakter af färg i fysikalisk mening, blandas med hvilken annan hufvudfärg som helst, med undantag för en enda, nämligen den, som står midt emot honom i färgkretsen. Blandas han med den, förlora de båda sina karakterer af hufvudfärger eller spektralfärger,Fárgkrets efter Chevreul.och blandningen ger oss ett grått, som mer eller mindre närmar sig svart å ena sidan, hvitt å andra. Taga vi exempelvis den röda färgen, låter han blanda sig med orange, och blandningen blir rödorange; med gult, och blandningen blir orange; han låter blanda sig med violett, och blandningen blir purpur; med blått, och blandningen blir violett. Den röda färgen låter således blanda sig med alla färger å ömse sidor af honom i färgkretsen; men blandas han med den färg, som står midt emot honom därstädes, upphör blandningen att gifva något slags skiftning af grundfärgerna. Den blir grå och träder utanför de egentliga färgernas område inpå området för ofärgade dagrar och skuggor, inpå området för tonskalan mellan ljus och mörker, mellan hvitt och svart. Så också orangefärgen, om han blandas med sin motsats inom kretsen: med blått. Så också med gult, om det blandas med sin motsats i kretsen: med violett. De färger, som sålunda, när de blandas, neutralisera hvarandra, kallas i optiken och i färgteorien för komplementårfärgér, fyllnadsfärger, ut-jämningsfärger. För orsaken till denna benämning skall jag nu redogöra.

Jag uppskrifver de sex hufvudfärgerna i den ordning, hvari de följa hvarandra i regnbågen och i färgkretsen, men i två under hvarandra ställda rader. Vi få då

rödt, orange, gult,

grönt, blått, violett, således tre par färger af hvilka hvar och en har

Det sköna och dess lagar. 11sin komplementärfärg öfver eller under sig. Rödt och grönt äro ett par komplementärfärger; orange och blått äro det andra paret, gult och violett äro det tredje.

Hvarför kallas nu inom hvarje af dessa par den ena färgen för den andras komplement?

Förklaringen är denna. Inom hvarje par finnes en färg, som är primär, ursprunglig, oblandad, och en färg som är sekundär, afledd, blandad. Jag har redan påpekat, att rödt, gult och blått äro konstteoriens primära färger, samt att orange, grönt och violett äro dess sekundära färger, uppkomna genom blandning af primära.

Taga vi nu det första paret komplementärfärger, rödt + grönt, så är rödt en primär oblandad färg, och grönt är en blandning af gult och blått. Således återfinnas samtliga de tre primärfärgerna rödt, gult och blått inom detta par, ehuru gult och blått finnas där likasom dolda i det gröna.

Taga vi det andra paret komplementärfärger, orange + blått, så är blått en primär oblandad färg, och orange en blandning af rödt och gult. Således alla tre primärfärgerna äfven där, ehuru de två af dem finnas där sammansmälta i orangen.

Taga vi det tredje paret komplementärfärger, gult med violett, så är det gula en primär färg och violett en blandning af blått och rödt. Således äfven här de tre primärfärgerna, ehuru två af dem likasom dolda i det violetta.

Hvarje par af komplementärfärger innehåller således de tre primärfärgerna rödt, gult och blått.Förklaringen på uttrycket komplementärfärg är nu denna. När en stråle ofärgadt ljus brytes i ett prisma, fördelar han sig i strålar med de tre primärfärgerna, af hvilka de sekundära endast äro blandningar; och om den röda, den gula och den blå strålen återförenas, varda de åter till ofärgadt ljus. De äro i denna mening hvarandras komplement. Det är fördenskull de i färgkretsen stående färgerna också kallas hvarandras komplement. Ehuru komplementärfärgerna endast äro två och två, äro likväl alla tre primärfärgerna, såsom jag nyss visat, närvarande i hvarje par af dem, och af samma skäl, som de tre strålarne i prismat, när de återförenas, varda till ett ofärgadt ljusfenomen, varda två målarefärger, om de bilda ett komplementärt par, förvandlade till det ofärgade ljusfenomen, som kallas grått, när de blandas med hvarandra. Vore målarefärgerna, pigmenten, lika rena och ljusstarka som strålarne i prismat eller regnbågen, skulle blandningen utan tvifvel varda hvit och sålunda än bättre representera det ofärgade ljuset.

Jag öfvergår nu till en annan härmed sammanhängande egenskap hos komplementärfärgerna. Man tager ett stycke färgadt, glanslöst papper af ett par tums längd och bredd, lägger det vid klar belysning på en botten af neutral färg, t. ex. på grått papp eller på ett bräde af naturlig träfärg, samt håller blicken stadigt riktad under vid pass 20 sekunder på det färgade pappersstycket. Betäcker man därefter detsamma med ett stycke hvitt ogenomskinligt och i sin ordning fixerar detta, så tycker man sigse på dess yta en färgad bild af ungefär samma konturer som det dolda pappersstycket, som man först fixerade, men af en helt annan färg. Var det färgade pappersstycket rödt, så är den subjektiva bilden grön; var det gult, så är den subjektiva bilden violett; var det blått, så skimrar den subjektiva bilden i orange. Med andra ord: om man länge betraktat en viss färg och därefter riktar blicken på en ofärgad yta, ser man på denna en subjektiv bild, som alltid har det förut betraktade föremålets komplementärfärg. Experimentet kan också göras så, att man på ett ark färgadt papper lägger en hvit pappersremsa och oaflåtligt under 20 sekunder betraktar den. Är pappersarket rödt, antager den hvita pappersremsan då ett grönt utseende, emedan grönt är komplementärfärgen till rödt; är pappersarket orange, antager remsan en blåaktig färg; är pappersarket gult, får remsan en violett skiftning o. s. v. Det sålunda uppståndna subjektiva färgfenomenet kallas vanligen efterbild och är alltid komplementär till den färg, som man förut fixerat.

Det är som om ögat, när det länge fixerat en enda färg, skulle tröttna vid densamma; som om de nervändar på ögats näthinna, som länge retats på enformigt sätt af en viss ljusvåg och sålunda länge förmedlat intrycket af t. ex. rödt, skulle behöfva hvila sig, och denna hvila främjes, synapparaten veder-kvickes genom det rödas komplementärfärg, grönt, emedan detta innehåller de båda andra primärfärgerna gult och blått, som tillsammans med det röda bildar det hvita ofärgade ljuset.De bland mina åhörare som varit uppe på Rigi och där fått se det underbart sköna färgspel, som kallas »Alpenglühen», torde erinra sig, att när de röda och orangeröda toner, hvari bergen då framstå, försvunnit, efterträdas de af ett i blått spelande grönt skimmer. Detta skimmer är rent subjektivt, det är beroende af en för tillfället förändrad disposition i åskådarens ögon, det är en efterbild, hvilken här, såsom alltid, bär den komplementära färgen. Detta är ett experiment i stort af samma art som de experiment i smått, som jag nyss omtalat.

Alla konstnärer och en stor del af allmänheten torde vara bekant med det fenomen, att naturen, som omgifver oss, synes oss smyckad med en skönare färgprakt, om vi betrakta den med upp- och nedvändt hufvud. Åskådarens ställning är därvid mycket obekväm; men besväret lönar sig, ty föremålen antaga en ökad klarhet i konturerna och en färggloria, som om de tillhörde en annan värld, en skönare skapelse än vår jordiska. Deras förtoningar genom afstånden varda mer poetiska, och en solnedgång erbjuder ett skådespel af utomordentlig prakt. Förklaringen härpå ligger i färgkontrasternas lagar: i den kontrast jag nu omtalat, den komplementära, den efterverkande, och i en annan kontrast, som jag sedan skall omtala, den instantana, den ögonblickliga och samverkande. Den del af ögats näthinna, som vid vår vanliga upprätta ställning mest afficieras af himmelens blå färg, disponeras därigenom så mycket starkare för orange. I upp- och nedvänd ställning träffas samma del af näthinnan utaf den orange-färgade horisontlinjen och emottager då just det intryck hon behöfver för sin vederkvickelse, och därigenom bli horisontens orangefärger skönare. Den andra delen af näthinnan, den som vid upprätt ställning afficierats af horisontens gulröda skimmer, disponeras därigenom för orangens komplementärfärg blått, och när hon då, vid upp- och nedvänd ställning, möter himlens blå, förstärkes och förskönas denna i sig redan så poetiska färg, emedan samma del af näthinnan var på förhand disponerad för densamma.

Om en målning är af stora dimensioner och företer något så när betydliga enfärgade ytor, så bör hon icke betraktas allt för länge i sänder. Ju präktigare hon är till koloriten, dess mer förlorar hon på att man länge stirrar på detaljer i henne. Den efterverkande komplementära färgkontrasten börjar då utöfva en störande inflytelse, så att man kan få just motsatsen af de färger, som förekomma i taflan. Har åskådaren länge betraktat t. ex. ett öfver-vägande rödt parti i henne, så disponeras ögat för det rödas komplementärfärg grönt, och förflyttar sig blicken därefter till ett öfvervägande blått parti i taflan, förer den med sig sin disposition för det gröna, och taflans blå färger få då ett blågrönt utseende. Ett ihärdigt betraktande slutar nödvändigt med färgkonfusion, som kan gå ända därhän, att det präktigaste alster af koloristisk konst får antaga ett grådaskigt utseende.

Denna förr eller senare inträdande färgkonfusion motverkas emellertid, om målningens partier äro så ordnade, att komplementära färgytor ligga omedelbarteller nära intill hvarandra. En blå yta bredvid en orangefärgad, en gul bredvid en violett, en grön yta, bredvid en röd, tröttar icke synnerverna, ty den disposition, som ögat vid t. ex. den orangefärgade ytans betraktande får för blått, tillfredsställes ögonblickligt af den därbredvid varande blå färgen, som därigenom vinner och gör en än starkare verkan. Fördenskull gäller det som en lag i konstens teori, att komplementära färgytor, lagda omedelbart bredvid hvarandra eller obetydligt skilda genom en neutral färg, förstärka och höja hvarandra, gifva hvarandra ökad glans och friskhet. Detta är färgharmoniens första lag, dess grundlag, om man så vill. Förstärkandet, glansförhöjningen kan därvid tillochmed gå längre än koloristen önskar. Detta gäller i synnerhet, när rödt och grönt läggas bredvid hvarandra. Disharmonisk blir aldrig ens sammanställningen af dessa kraftiga komplementärfärger; men harmonien kan visa sig för skarpt utropad, hvilket emellertid lätt undvikes genom endera färgens dämpning eller förtunning, genom schattering eller genom en åtskiljande kontur af någon neutral färg i hvitt, grått eller svart, samt äfven genom en lämplig fördelning, där sådant låter sig göra, af färgytornas areal i förhållande till deras ljusstyrka. Ju större ljusstyrka en färg har, dess mindre yta bör den betäcka i förhållande till sin komplementärfärg, i fall man önskar en fullt harmonisk

färgeffekt. Rödt har en större ljusstyrka än grönt, och bör därför, när omständigheterna så medgifva, intaga ett mindre utrymme än grönt, när de skola samverka med hvarandra.Gottfried Semper i sitt verk om den textila konsten försäkrar, att de flesta orientaliska mönstren iakttaga denna regel om proportion mellan färgernas ljusstyrka och färgytornas areal. Deras mästare göra det förmodligen instinktivt, ledda allenast af sitt uppöfvade färgsinne och utan någon konstteoretisk beräkning.

Den komplementära lagen gör sig gällande öfver färgvärlden i dess helhet, mer eller mindre påfallande, äfven där man minst skulle väntat det. Så t. ex. antager grått på en färgad grund en skiftning af den färgade grundens komplementärfärg, och skiftningen blir starkare, ju renare och mer oblandad färgen är. Man kan lätt öfvertyga sig därom genom enkla experiment. Strör man grå sand på karmosin-rödt papper, så antager sanden ett intensivt grönt utseende; strör man den på orangefärgadt papper, ser den blå ut o. s. v. Skulle nu en med dessa förhållanden obekant nybegynnare vilja naturtroget återgifva gräa föremål på färgadt fält, skulle han möjligen låta narra sig däraf och vid första försöket gifva dem t. ex. på röd grund det gröna utseende de där synes ha. Följden däraf skulle bli, att det grå finge en än starkare ton af grönt än som var beräknadt. Målar han åter de grå föremålen med deras egen naturfärg, så sörjer det målade röda underlaget själf för, att de få sin vederbörliga skiftning i grönt.

Om en med den komplementära lagen obekant elev i målarekonsten vill troget afbilda ett förhänge med gul grundton och grå teckningar, så kan han lätt begå ett misstag. Emedan det gula har sinkomplementärfärg i violett, så gjuter den gula grunden ett skimmer af violett öfver de grå teckningarna. Det är fördenskull möjligt och sannolikt, att eleven, som vill troget återgifva hvad han ser, ger i sin målning åt teckningarna en violett färgton. För-hänget i hans målning får därigenom ett annat utseende än han väntat och liknar icke sin förebild, förrän han, ledd af den komplementära lagen, gör teckningarna grå.

På kapior gjorda af nybegynnare lär man, enligt Chevreul och Jännicke, ofta se sådana misstag, härflutna från obekantskap med ifrågavarande lag. Om nybegynnaren kopierar en tafla, föreställande en af den nedgående solen belyst byggnad, så ser han den belysta sidan af byggnaden i en gul färgton och skuggorna blåvioletta, och emedan dessa komplementärfärger i originalmålningen, enligt den allmängiltiga lagen för sådana färger, förstärka och ge ökad kraft åt hvarandra, skall nybegynnaren se och i sin kopia återgifva den gula färgtonen å huset gulare och skuggorna mer blå än originalmålningen har dem. Råkar nu denna kopia ut för en ny kopiering, blir öfverdriften än starkare. Jännicke berättar, att han en gång sett den sjunde kopian i ordningen af sådant slag och fann dess färgverkan vara en helt annan än originalets.

I butiker, där olika färgade tyger säljas, spelar lagen om komplementärfärgerna en roll, som köparne sällan ana, men som säljarne, ifall de reflektera där-öfver, ha goda tillfällen att iakttaga. Den nyligen vid mer än hundra års ålder aflidne Chevreul, tillhvars undersökningar färgernas konstteori står i den största förbindelse, har gjort rätt intressanta rön äfven i det afseendet. Antag, att en dam kommer för att köpa ett gult klädningstyg och därjämte några band eller annat af orangefärg eller skarlakansröd färg. Om säljaren nu visar henne flere gula tyger, och hon länge väljer mellan dem, utan att därunder förskaffa ögat någon hvila, så framkallar den fortsatta åsynen af det gula en benägenhet i ögonens näthinnor för det gulas komplementärfärg violett. Lägger därefter säljaren omedelbart framför henne de orange-färgade eller karmosinröda band hon begärt, så öfverflytta hennes ögon sin disposition för det violetta på dessa band, så att t. ex. de skarlakansröda genom den subjektiva tillkomsten af violett få för henne ett utseende af karmosinrödt och icke förete det klarröda, som hon vill ha och som banden verkligen för det normalt stämda ögat förete.

Om en säljare framlägger för en köpare fjorton stycken rödt tyg efter hvarandra på en neutralt målad disk, så skall köparen utan tvifvel tycka, att de sist framlagda sex eller sju styckena icke äro så vackra eller klara som de första, ehuru de till färgen kunna vara alldeles lika. Ju längre han betraktar de röda tygen, dess mer disponeras nämligen hans ögon för det rödas komplementärfärg grönt, som mer och mer blandar sig i spelet och ger tygen ett mer och mer gråaktigt utseende, emedan komplementärfärger, blandade med hvarandra, ge grått. Här förrättas blandningen af ögat själf. Den äger, så att säga, rum på näthinnan och den skadar ovillkorligtde sist betraktade

tygens färgglans. Säljaren gör därför klokt i att framlägga några gröna tyger och fästa uppmärksamheten på dem, sedan köparen en längre stund betraktat de röda. Följden däraf blir, att köparen finner de senares glans än vackrare.

De komplementära företeelserna göra sig gällande äfven i skuggornas beskaffenhet. Antag, att det är skymning, men ännu så pass dager, att dagsljuset, som faller in genom fönstret i en kammare, kan, hämmadt af ett föremål därinne, förorsaka att föremålet kastar en skugga. Tändes nu en lampa och ställes så, att samma föremål kastar en skugga i annan riktning, blir den förra skuggan gul på grund af lampskenet, men den andra skuggan antager en skiftning af det gulas komplementärfärg violett.

Den komplementära lagen spelar sin roll äfven i teatersalongerna både vid dagsljus och konstlad belysning. Iakttages den icke, så kan förbiseendet ha sin ofördelaktiga inverkan ej blott på salongens utseende, utan också på den samlade publikens. Om väggen, som bildar logernas bakgrund målas rosenröd, skola logens innehafvares ansikten få en mer eller mindre grönaktig färgton. Målas den i orange, får hudfärgen vid dagsljus dragning åt det blåaktiga och vid gasbelysning åt det gröna. En mörkröd grund, i hvilket det röda är föga intensivt, skadar dock enligt erfarenheten icke; sannolikt är dock, att den bleker hudtonen, om ock i en för vanliga ögon alldeles omärklig grad. Också har Titian målat många porträtt på mörkröd grund. Äfven på tapeter låter samma färg använda sig, utan att en ofördel-aktig verkan på hudfärgen är märkbar. En klarröd ridå på en teater måste däremot ovillkorligt skada. Den skulle framkalla i de närvarandes ögon en disposition för grönt, som de förde med sig, då de betraktade publiken eller scenen.

Tapeter i boningsrum böra aldrig vara enbart klarröda eller violetta. I den klarröda belysningen antaga föremålen, som nämdt, en grönaktig ton; i den violetta en gulaktig, emedan gult är komplementärfärg till violett. Orange är likaledes en ofördelaktig tapetfärg. Den tröttar ögat och ger föremålen i rummet en blåaktig ton. Klargröna tapeter verka fördelaktigt för en hvit blek hy, likasom äfven för förgyllningar. På klarblå grund verka förgyllningar allra bäst. Normalgrå tapeter verka bäst, där väggarne äro prydda med taflor. Enskilda oljemålningar ha sin bästa verkan, då den förhärskande färgen i tapeten är komplementärfärg till den förhärskande färgen i taflan. Kopparstick och fotografier borde aldrig upphängas bredvid oljemålningar, utan förvaras i portföljer eller album.

Lagen om komplementärfärgerna spelar naturligtvis också in i toaletten och klädedräkten. Här vill jag likväl icke följa deras väg. Den som vill inlåta sig närmare i detta studium kan finna god handledning i engelsmannen Adams' verk om »färgharmonien i dess inverkan på damtoaletten» och i Jännickes verk om färgharmonien. För öfrigt gå moderna sin egen väg, obekymrade om estetiska lagar. Hos modernas lagstiftare kräfvas hvarken kunskaper i denna riktning eller känsligt öga. Mo-derna syfta lika ofta på att utmana ögat som på att tillfredsställa det. Det finnes för öfrigt ett modeherravälde äfven i konstens värld. Man är t. ex. modern målare eller icke modern. Olycklig den konstnär, som endast är det förra. När den smakriktning den endast möderne konstnären representerar blifvit omodern — och det blir den alldeles bestämdt förr eller senare — sa är det förbi med honom och hans rykte, och förbi för alltid. Eld-profvet, som ett konstverk har att bestå, infaller icke på dess utställningsdag och när det första gången varder föremål för konstkännarnes eller allmänhetens omdömen. Eldprofvet kommer ej heller, när den riktning, som konstverket representerar, upphört vara modern, ty man är då benägen att kassera allt hvad den riktningen frambragt, både det bättre och det sämre. Eldprofvet kommer, då den nya riktningen, som aflöst den förra, och upp-trädt som dess motståndare, själf blir omodern. Då inträder gentemot den förstnämda, längesedan undanträngda riktningen en epok, då den lika litet är omodern som den är modern; då inträder en kritik, som betraktar konstverket på en gång historiskt och med en af striden mellan smakriktningarna oförvillad blick; då är ett konstverks verkliga eldprof inne, ur hvilket det skall utgå med förnyad och oförvansk-lig ungdom, om det i sig själf äger en sådan. Med afseende på modet inom färgvärlden minns jag ännu hvilken roll orden »bondprål» och »bondgrant» spelade. De användes ej blott om sådana färgsammansättningar i vår allmoges hemslöjd, där det naturligafriska sinnet för komplementärfärgernas kontraster fröjdar sig öfver glansen i de hetsigare kontrasternas alltför intensiva lek, utan de utsträcktes äfven till de ädlaste färgackord, ifall de förekommo i en bondkvinnas textilalster. Med dessa ord fördömdes slöjde-verk,

som sedan i estetiskt afseende kommit till ära, fördömdes färglagar, som gjort sig gällande i orienten, i Greklands och Roms glansepoker, i medeltidens och renässansens konst. Vi veta hvarifrån detta tal om »bondprål» och »bondgrant» kommit. Det är ekot från en tid, som led eller låtsade lida af färgskräck, som vanvårdat förflutna tiders konstmonument och öfversmetat våra slotts och kyrkors målade tak och väggar med kalk och lim.

Att klaga öfver, att det finns ett modetyranni på konstens område tjänar dock till ingenting, ty klagomålen afskaffa det icke, och ett vederlag ligger däri, att tyrannen vanligen afsättes af en annan tyrann, som icke går den förres vägar, utan en motsatt. Och under allt detta göra sig dock bestående lagar på det skönas och konstens områden gällande, som kunna brytas, men icke afskaffas, utan tid efter annan komma till sin fulla rätt. Jag har i de föreläsningar jag hitintills hållit sökt framställa några af dessa lagar. Den komplementära lag jag nu omtalat återfinnes iakttagen i egypternas och assyrernas verk likasom i alla senare tider. De färgsammanställningar, som misshaga oss, ha till regeln misshagat äfven dem; de färgackorder, som glädja våra blickar, ha gladt äfven deras.I mina föreläsningar, så långt som de hitintills hunnit, har jag sökt ådagalägga, att om, såsom ordspråket säger, det beror af tycke och smak hvad som är skönt, så beror dock själfva tycket och smaken ej på en slump, utan följer vissa, dels i människan själf och hennes utvecklingsgrad, dels äfven i själfva naturen gifna lagar och principer. Bland dessa lagar och principer har jag utvalt att framhålla symmetrien, proportionaliteten och inom proportionaliteten det gyllene snittets lag, samt slutligen inom färgernas värld kontrastlagen, den komplementära lagen, som ligger till grund för alla de öfriga lagar, hvilka gälla där. Konsthistorien bekräftar dessa lagars och principers giltighet för alla tider och alla folk. Det låter sig icke neka, att det är erkännansvärda och för framtiden löftesrika steg som estetiken och konstteorien tagit, då den lyckats uppställa desamma, ehuru de höra, så att säga, till det primitivaste skönas område och bilda endast den grund, utöfver hvilken de fenomen, som utgöra den högre andligare friare skönheten, röra sig, och hvilka följa andra och högre lagar.Hvad vidkommer konstnärens förhållande till de omnämda lagarne för det primitivt sköna, så kan han visserligen undvara kunskapen om desamma, emedan han, om han är begåfvad för sitt lefnads-kall, följer dem instinktivt, såsom barnet iakttager jämviktslagarne, när det lär sig gå, och de gram-matiske lagarne, när det lärt sig tala. Känner konstnären dem, så kan den grundligaste kunskap om desamma icke förhjälpa honom till att skapa ett värdefullt konstverk, ty därtill fordras egenskaper därjämte, om hvilka jag längre fram skall tala. Men på samma gång som detta måste framhållas, på samma gång som det skulle jämmerligt misslyckas, om en person utan skapande fantasi, och utan en finkänslig receptivitet, endast på grund af estetisk lagkännedom försökte hopkonstruera ett konstverk — han åstadkomme då en konstruktion, men icke ett lefvande helt — så måste å andra sidan framhållas, att han har gagn af att känna dem, i synnerhet i början af sin bana, emedan de kunna förhjälpa honom till att undvika fel, i hvilka han annars kunde falla, och upptäcka orsakerna till fel, som han själf märker sig hafva begått. Jag påminner i detta afseende om de exempel, som jag i min närmast föregående föreläsning framställde. Grå figurer på gul grund antaga en anstrykning af violett, emedan violett är komplementärfärgen till gult. En nybegynnare, som vill på duken återgifva de färger han tycker sig finna på det original han skall afbilda, är fördenskull benägen att i sin kopia återgifva i violett färgskiftning de figurer, som på originalets gula grundäro i verkligheten grå, och han förfelar därigenom den färgverkan han ämnade reproducera. Kunskapen om lagarne för det primitivt sköna har fördenskull sin nytta. Och det är med den som med all annan kunskap: den har sitt värde i sig. Det kan vara bra att handla instinktivt riktigt, att instinktmässigt åstadkomma prisvärda skapelser, utan att veta huru eller hvarför. Men det är mänskligt vackrare, att konstnären tillika kan reflektera med insikt öfver hvad han gjort. Renässanstidens store målare sökte utfinna lagarne för hvad de gjorde; Göthe och Schiller reflekterade öfver den konst de idkade: poesiens, och efterletade lagarne för den. Shakespeare reflekterade öfver principerna för dramat. Vordo de icke bättre konstnärer därigenom, så blefvo de ej heller sämre, men visst är, att de därigenom framstå för oss såsom andligt rikare personligheter.

Som sagdt: kunskapen om de få skönhetslagar, som hitintills kunnat på empirisk väg fastställas, och de många, som ännu äro för empirien otillgängliga, skall aldrig varda annat än konstens abc. Den förhåller sig till den alstrande konsten som språkläran till poesien, som akustiken och harmoniläran till musiken. Språkläran gör ingen till skald; akustiken och harmoniläran gör ingen till kompositör, ehuru skalden är bättre rustad, om han känner de

gram-matikaliska reglerna, och kompositören bättre, om han känner de aritmetiska regler, enligt hvilka det musikaliska konstverkets elementer låta mäta sig. I en verklig tondikt är ingenting af tondiktaren själf matematiskt konstrueradt, ehuru matematiken spelar

12in i tondiktens alla elementer. I ett koloristiskt mästerstycke är ingenting af målaren matematiskt beräknadt, ehuru hvarje färg han använder har en ljusstyrka, som kan återgifvas i siffertal, och mer eller mindre motsvaras af ljusvibrationer, hvilkas antal i sekunden fysikern kan bestämma. Fantasiens skapelser äro inga räkneexempel, ehuru de, i likhet med hela den skapade världen med allt, som företer sig för våra sinnen, måste förete sig som någonting kvantitativt och fördenskull till sina elementer mätbart. Rytmer, symmetrier, proportioner, kontraster äro, så att säga, de mätbara material, hvaraf fantasien begagnar sig och som hon formar i enlighet med psykiska och andliga lagar, vare sig hon formar en dikt eller en melodi eller ett tempel eller en bildstod eller en målning.

De lagar jag hitintills påpekat vidkomma det objektivt sköna i dess rumförhållanden och i dess hvila. Men äfven rörelsen har sin skönhet, och denna skönhet är för mer än hvilans. Vattenytans krus-ning för vinden i det glittrande solskenet, hafvets böljegång, vattenfallet, springbrunnens stråle, skyarnes sväfvande färd, fågelns flykt, hästens språng fängsla blicken. Redan däri, att det betraktade föremålet skiftar plats eller, när det, såsom springbrunnens stråle, bibehåller sin plats, inom denna företer ständig rörelse, ligger något, som anslår vårt känslo-lif, ty detta är inom vissa gränser i behof af omväxling och förändring, emedan ständigt samma intryck förslöa känselnerverna och hota själslifvet med stagnation. Äfven känslolifvet har sina lagar. Denviktigaste af dessa är den så kallade relationslagen, enligt hvilken en förändring af intryck är nödvändig, ifall vårt medvetande af intrycket skall vara led-sagadt af känsla, och enligt hvilken känslans styrka är beroende af öfvergångens grad. Då ett inre tillstånd aflöses af ett annat, så är det öfvergången från det ena till det andra och känslan, som öfvergången väcker, som blir föremål för vår värdedom. Det ligger i denna lag, relationslagen, viktiga konsekvenser, hvilka kunna formuleras som sekundära lagar. En af dessa sekundära lagar, som utöfvat det största inflytande i konsthistorien, är förslöelselagen, enligt hvilken hvarje intryck har en tendens att försvagas genom sin kontinuerlighet eller genom sitt för hastiga upprepande. Vid sidan af denna lag och som dess naturliga komplement står nyhetslagen, enligt hvilken det nya, vare sig som oväntadt eller efterlängtadt och plötsligt uppnådt, väcker en liflig känsla. Jag erinrar om Xenofon och hans krigare, när de på återtåget från Kunaxa, efter besvärliga marscher genom vilda bergstrakter, från det heliga berget Teches upptäcka hafvets blå slätter. När förtruppen bestigit berget, upphäfver den vid hafvets åsyn ett rop af öfverraskning och glädje, som upprepas af trupp efter trupp, allt efter som de hinna upp. De ropa: »hafvet, hafvet!», officerare och soldater omfamna hvarandra och gråta af glädje. Jag erinrar om det intryck Stanley och hans män erforo, när de efter lång vandring genom den skumma urskogen fingo se solbelysta fält framför sig eller Tanganikas blå spegel. De välgörande inflytelser, som resorkunna utöfva ha sin grund i nyhetslagen, som till-fredsställes genom reseintrycken, och förslöelselagen, som därigenom får färre tillfällen att göra sig gällande. Dessa lagar, nyhetslagen och förslöelselagen, äro icke utan faror för människolifvets allra högsta intressen, särskildt för de moraliska. Att ordna män-niskolifvet så, att dessa faror undvikas, att belåtenheten med det alldagliga och troheten mot vår omgifning bevaras på samma gång som ett spänstigt känslolif, är fördenskull en konst, som lyckligtvis underlättas genom inflytelsen af andra psykiska lagar. Det är ur denna synpunkt intressant att bevittna hvad de ungdomsfriska folken instinktivt gjort, för att binda sitt känslolif vid födelsestaden och födelsebygden och göra det så, att nyhetslagen äfven inom dess trånga gränser tillfredsställes och förslöelselagen motverkas. Därifrån den ifver, som smyckade hellenernas städer i den antika tiden och Italiens städer under renässansen med konstens skönhetsskatter och gjorde dessa tillgängliga för alla. Därifrån ifvern, hvarmed det politiska lifvet och dess spännande frågor och förvecklingar omfattades. Athenaren och florentinaren tyckte sig hafva en hel värld inom sina stadsmurar, som bjöd dem ständiga omväxlingar för ögat och för tanken.

Där omväxling saknas och inga andra spörsmål än de, som gälla det dagliga brödet, förekomma, där lifvet kläder sig endast i de praktiska behofvens dräkt och måste försaka skönhetsbehofvens, där faller något kvaft, nedtryckande och i längden förslöande öfver vårt känslolif. Därifrån den svårighet, hvar-med de nomadiserande

stammarne kunnat förmå sig att antaga den vid sin torfva bundne åkerbrukarens vanor. Kringflyttningen medförde ju omväxling och öppnade för blicken nya horisonter. Därifrån vidare de åkerbrukande folkens, t. ex. celternas, romarnes, germanernas, lust för krigiska äfventyr och härfärder, som afbröto enformigheten, gåfvo nerverna en annan stämningston och återgåfvo dem i viss mån den omväxling nomadiserandet medförer och det bofasta lifvet försakar, för att vinna andra förmåner och högre.

Jag har med dessa ord endast velat antyda på rörelsens och den därmed följande förändringens betydelse för känslolifvet och därmed äfven för konsten. När plastiken och målarkonsten i sin framställning af människans lembyggnad öfvergingo från att framställa denna endast i hvila till att visa henne skenbart i rörelse, så var detta ett utomordentligt framsteg. Först därigenom fingo konstens skapelser skenet af lif.

Alla rörelser äro emellertid icke sköna. Estetiken säger, att rörelsen är skön endast när den framkallar idéen om det mångfaldigas underordning under en enhet, och när vi finna kraften verka harmoniskt. Men därmed är icke en strängt vetenskaplig förklaring gifven. När och under hvilka förhållanden finna vi kraften i rörelsen verka harmoniskt, och under hvilka förhållanden finna vi den enhet, hvarunder mångfalden lyder, framträda i rörelsen så, att rörelsen varder skön? Lagar, som draga en bestämd gränslinje mellan den sköna rörelsen ochden osköna, måste finnas, och man har att efterforska dem. En början härtill är gjord genom uppställningen af en princip, som kallas kraftens ekonomi. På de bildande konsternas område, där rörelsen, när hon framställes, endast är skenbar, betyder denna princip, att man icke skall inlägga större kraft i ett föremål, som synes vara i rörelse eller inbegripet i en ansträngning, än som vi finna nödig för att det ändamål skall nås, som afses med rörelsen eller med ansträngningen. Karyatider och Atlanter, män-niskoformade pelare och konsoller, som ha att uppbära större eller mindre arkitektoniska eller andra bördor, böra icke anbringas under tyngder, som synas svårare än deras muskler kunna uppbära. Ju större tyngd, dess mer är det berättigadt att bilda dem med svällande muskler; är bördan obetydlig, bör muskelansträngningen rättas därefter. Jag har på en tysk målning sett en herdegosse, som visar en vandrare vägen öfver en bäck. Gossen är framställd med skrefvande ben, hvars alla muskler äro spända, bröstet är framskjutet, axlarne tillbakadragna, ansiktet har ett heroiskt uttryck, ungefär såsom man föreställer sig Caesars, när han ger tecken till sina legioner att gå öfver Rubicon, den ena handen håller herdestafven kraftigt omfattad, den pekande handen med sin utsträckta arm är stram ända ut i fingerspetsen och antyder på något imperatoriskt. Allt detta, för att visa en vandringsman vägen öfver en bäck. Gossens ställning och rörelser äro visserligen i sig själfva icke fula; men de bli löjliga, emedan de bryta mot principen för kraftens ekonomi, ochde göra åsynen af taflan snart nog outhärdlig. Principen om kraftens ekonomi har utan tvifvel en fysiologisk basis. De ryktbare naturforskarne bröderna Weber ha i sin skrift om människans gång med slående exempel visat, att det estetiskt sköna i det hela också är det fysiologiskt riktiga, och att en rörelse, som med anlitande af minsta möjliga förbrukning af muskelkraft kan verkställas för uppnående af ett gifvet resultat, synes lättare, friare, behagligare och fördenskull äfven skönare än en rörelse, som hänvisar på större ansträngning för vinnande af samma mål. Hvarje gymnastikuppvisning bekräftar riktigheten af denna iakttagelse. Herbert Spencer berättar, att han en gång vid en dansföreställning satt och harmades öfver publikens applåder, skänkta åt en dansös, hvars osköna och förvridna ställningar och rörelser hade förtjänat en uthvissling. Men han upptäckte också, att allt emellanåt omväxlade de fula rörelserna med andra af sant behag, och det var just de rörelser, som syntes åstadkomna utan ansträngning, då lemmarne likasom sväfvade, burna af luften. Genom principen om kraftens ekonomi förklaras också, att den räta linjen och kroklinjen hafva estetiskt företräde framför de brutna linjerna. De förra göra intryck af rörelser, som förbruka så litet kraft som möjligt. De i vinklar brutna linjerna hänvisa på rörelser med momentana muskelansträngningar, genom hvilka riktningen plötsligt förändras, och de tyda därmed på stor kraftförlust. Vi tala fördenskull också om kantiga rörelser som om osköna.Äfven det i sig hårda arbetets rörelser få en viss skönhet, när det synes gå som en lek, när vi förnimma i desamma något af glädje, frihet och lätthet. Smedernas arbete vid städet, som får något rytmiskt genom de klingande hammarslagen, kan taga sig i estetiskt afseende alldeles präktigt ut. Vid bedömandet af rörelsens skönhet eller oskönhet spela emellertid idéassociationer in, som oftast och icke utan psykologisk rätt bestämma den estetiska domen. Vi tyda den raska och lätta rörelsen som uttryck af kraft och glädje öfver rörelsen. Vi tyda den afrundade rörelsen som ett uttryck af

själens jämvikt och harmoni. Vi ana, då vi se ett arbete utfördt med glädje och hastighet och utan hårdt tvång i de därvid behöfliga rörelserna, att det möjligen skulle kunna gifvas en värld, hvari arbetet och glädjen och skönheten stode trofast vid hvarandras sida och aldrig öfvergåfve hvarandra. En allegori, som säkerligen innebär en andlig sanning, låter oss också förstå, att arbetet och glädjen äro i den gudomliga världsplanen förenliga; samt att föreningen brutits genom synden, men kan återknytas i den mån, som själfviskheten och en af den ledsagad sjuklig fruktan för morgondagen gifva vika för kärleken och för ett arbete i Guds förtröstan.

I nära sammanhang med principen om kraftens ekonomi står den grundtanke, som fysiologien, när den sysslat med de estetiska problemen, kommit till, att skönt synes oss det, som förenar ett maximum af intryck på våra syn- och hörselnerver med ett minimum af störning i de nervprocesser, som ej ärodirekt förbundna med de organiska lifsfunktionerna. Den i min föregående föreläsning berörda lagen om färgernas komplementära verkan innebär särdeles talande bevis för riktigheten af denna den fysiologiska estetikens grundtanke. Det kan tyckas, att denna egendomliga definition af det sköna bär en materialistisk prägel; men det är i själfva verket icke så, ty våra sinnesorganer och vår organism i sin helhet äro danade af samma logiska och estetiska världsmakt, som framalstrat vårt andliga väsen, vårt tanke-och känslolif.

I nära sammanhang med principen om kraftens ekonomi står också den nära frändskap, som äger rum mellan det sköna och det ändamålsenliga, ty om det gör ett intryck af oskönhet, att ett mål vin-nes med större kraftförbrukning och ansträngning än nödigt är för dess uppnående, så innebär ju detta, att det icke ändamålsenliga, när det som sådant uppenbarar sig direkte för ögat eller örat, och ej genom reflexion, måste synas oss oskönt. Jag behöfver väl icke påpeka, att det i sig ändamålsenliga och det för människor praktiskt nyttiga icke är alldeles samma sak, och att vi icke skola förblanda det i sig ändamålsenliga med den dumhögfärdiga och inskränkta mening, att hvad som i naturen ej direkte kan tjäna oss till föda, dryck, beklädnad, hus eller redskap o. s. v. fördenskull vore ändamålsvidrigt. En blomma, som växer i urskogen och aldrig varit sedd af ett människoöga och ej kan komma oss till praktiskt gagn i något afseende, är ändamålsenlig, när hennes organer med minsta kraftförbrukningtjäna på bästa sätt hennes eget lif, utveckling och fruktsättning, när hennes rötter, stängel och blad äro friska, när hennes blomkalk bär den färg och bjuder den sötma, som är ägnad att locka till henne insekter, som kunna förmedla hennes befruktning. Den franske estetikern och konsthistorikern Taine har med rätta framhållit den nära förbindelsen mellan det sköna och det i sig själf ändamålsenliga Se vi på den fysiska människan så är det gifvet, att fullständighet i hennes naturliga organism och organernas friskhet äro egenskaper, som i estetiskt afseende äro af stor betydelse. Med en skön mänsklig lembyggnad, med idealet af en sådan, äro förvuxna, oändamålsenligt bildade organer, stympade lemmar och patologiska fenomener icke förenliga. Ju bättre lembyggnaden visar sig uppförd i enlighet med sym-metriens och proportionalitetens lagar, dess mer närmar hon sig hvad vi anse för typiskt skönt, men om därtill kommer, att hvarje lem och hvarje muskel har genom gymnastiken, leken eller ett mångsidigt arbete kommit det i sig ändamålsenliga så nära, att den med minsta kraftansträngning uppnår ett afsedt ändamål för dess verksamhet och fullgör sitt åliggande med lätthet och behag, så varder kroppens fysiska skönhet därigenom fullständiggjord. Men, anmärker Taine med rätta: »detta är ännu icke allt: de atletiska och gymniska färdigheterna måste adlas genom närvaron af en själ, det vill säga en vilja, ett förstånd, ett hjärta. En fullkomlig kropp vinner sin högsta skönhet endast genom en ädel själ, som gör sig förnimlig i kroppens rörelser och ställning,i hufvudets form, i anletsdragens uttryck, en själ, som åtminstone är fri och sund, om hon ej är hög och stor. Men skall man framställa den mänskliga lembyggnaden i dess fullkomlighet, måste man begagna den tidpunkt och det mellantillstånd, då själen ännu icke nedsatt kroppen till något sekundärt, då tanken ännu är en funktion, men icke ett tyranni, då anden ännu icke blifvit till ett ensidigt förvuxet organ, och där jämvikt ännu råder mellan alla arter af mänsklig verksamhet.» Taine påpekar och framlägger bevis ur historien för den sanning, att i samma mån som litteraturen och konsten under olika tider fäst sig vid och framhållit egenskaper af gagnelig, ändamålsenlig art för mänsklig sundhet i andligt och fysiskt afseende, i samma mån har den tiden alstrat konstverk, som öfverlefvat konstmodernas skiftande välde och fått en universell och förblifvande betydelse. Det är i sanning lyckligt, att så är, och jag hoppas, att en tid skall komma, då litteraturen och konsten fullgöra denna sin uppgift på det eftertryckligaste sätt, emedan det nu kanske

mer än någonsin är behöfligt. Den nuvarande storindustriella perioden är en fruktansvärd fiende till den europeiska mänsklighetens sundhet och skönhet. Storindustrien använder visserligen principen för kraftens ekonomi i fråga om maskinkraft och kolförbrukning, men har användt principens motsats i fråga om de människoskaror, hvilkas krafter hon förfogar öfver. Tolf timmars arbete af enformigaste slag i fabriker, genom-pvrda af fördärflig luft, tolf timmars enformigt arbete till och med för outvecklade barn — detta måsteframkalla ett osundt, kroppsligt svagt, andligen förkrympt och estetiskt vanlottadt släkte. På 1830-talet gick den ohyggliga förgripelsen på människonaturen ända därhän, att engelske gruf- och fabriksegare kunde å offentliga möten berömma sig af, att såsom landtbrukaren genom kloka reglers iakttagande förändrar sina husdjurs kroppsformer i enlighet med hans praktiska intressen, så hade nu grufdriften fram-alstrat mänskliga dvärgar, passande för att krypa i de underjordiska kolgångarne, och väfverierna människor, hvilkas extremiteter blifvit omformade på ett för väfstolarnes skötande lämpligt sätt. Hade detta fått ostördt fortgå och utbreda sig öfver vår världsdel, skulle den europeiska mänskligheten förlorat mer och mer ej blott af sin lifskraft, utan af sin mänskligt organiska prägel. Men staterna och kommunerna hafva lyckligtvis intressen som icke sammanfalla med systematiska förbrytelser mot människonaturen. Kommunerna hafva intresse af att deras fattighus och sjukhus icke öfverbefolkas; staterna hafva intresse af att folket är värnekraftigt, och att arbetarnes söner kunna användas till soldater. Ur denna synpunkt har den allmänna värneplikten och de med den förenade undersökningarna af hvarje ung generations hälsa och fysiska normalitet utöfvat på kontinenten och kommer fortfarande att utöfva en välgörande inflytelse, och många intressen, äfven rent humana och kristliga, hafva blifvit väckta och ingripa i liknande riktning, ehuru faran ännu städse är öfverhängande och kräfver lagstiftarnes åtgärder för att ej drabba Europas folk med undergång.Den danske estetikern Wilkens anmärker med rätta, att då idéestetikens män, Solger, Schelling, Hegel, antaga att skönheten ligger i det ideella innehållet hos det, som för oss framstår som skönt, att med andra ord det sköna är idéens uppenbarelse för våra sinnen, så säger Taine blott på ett allmän-begripligare och bestämdare sätt detsamma, då han säger, att konstens blomstring eller förfall berott och beror af det sätt, hvarpå den ställt sig till det, som har vikt och gagn för mänskligheten. Skall någonting substantiellt förstås med uttrycket idé, så kan det icke vara allenast formella bestämningar sådana som enhet i mångfald o. s. v., ej heller sådana bestämningar som symmetrien, det gyllene snittet o. s. v.; utan det ideella måste ha rent substantiella bestämningar sådana som hälsa, frihet, lycka. Värdera vi det, som är bildadt i enlighet med symmetrien, gyllene snittet och andra formalprinciper, såsom skönt, så är det därför att de äro uttryck för den mänskliga släkttypens förverkligande i sunda, kraftiga, lyckliga individer. Fechner kommer också till samma resultat. Han slutar första delen af sitt estetiska hufvudverk med följande ord: »Den bästa konstsmaken är den, genom hvilken det bästa resultatet vinnes för människosläktet. Det bästa för mänskligheten är det, som främjar henne väl för tiden och för evigheten.»

Genom betraktandet af estetiska lagar och principer komma vi således likasom ofrivilligt in på ett annat men närliggande område: det sedligas och det godas. Om det skönas förhållande till det goda torde jag få tillfälle att längre fram utförligare yttramig. Gifvet är, att den som är estetiker af själ och hjärta, kan omöjligen stå likgiltig och kall vid åsynen af den förhärjelse, hvarmed en rent egoistisk och ekonomisk uppfattning hemsökt de europeiska folkmassorna. Så har Englands mest kände och mest geniale konstkritiker i våra dagar, Ruskin, ställt sin person och sin förmögenhet i breschen till försvar för de sedliga och skönhetsintressen, som genom nämda uppfattning och dess hänsynslösa obarmhärtiga tillämpning hotas med undergång. Den som älskar skönhet i allt annat, måste framför allt vilja se dess första villkor, hälsa, glädje och kraft, hos sitt folk. För honom är det en anklagelse mot det bestående, om mängden af samfundets lemmar bär missvårdens, aftyningens, sjukdomens tecken; om de barn, som födas i hans lands hyddor, skola ställas under sannolikheten att i råhet och elände mista det skön-hetsarf de fått till ande och lekamen. Den prägel massan fått, det är folktypen; det ständiga blodomloppet i samfundskroppen straffar äfven på de välvårdade lemmarne hvad de missvårdade lidit. Så uppfattar den verklige skönhetvännen sammanhanget, och därför räcker hans skönhetslängtan handen åt de kristna och de humana samhällsläror, som påyrka andlig skönhet i allt och allom, rättvisa och billighet mot alla, dagligt bröd åt alla, som vilja förtjäna det, delaktighet åt alla i hvad sanningssträfvandet och skönhetssträfvandet skapat, ty komma sådana läror att mer än nu göra sig gällande, skola säkerligen också under deras hägn ett

friskare och lyckligare och därmed äfven ett skönare människosläkte uppväxa.11.

Jag ämnar i denna föreläsning upptaga en fråga, som varit föremål för många undersökningar och tankeutbyten, nämligen frågan om förhållandet mellan det natursköna och det konstsköna.

Ingen betviflar, att konsten ej har en slump att tacka för sin tillvaro. Ingen betviflar, att då konstverk skapas af människohänder och njutas af män-niskoögon, detta har sin grund i människonaturens egen organisation och åsyftar att tillfredsställa ett i och med henne gifvet behof. Ingen betviflar, att det ligger något normalt, något nödvändigt, något från människoväsendet oskiljaktigt i lusten för rytmer, tonföljder, former och färger, i begäret att afbilda och ställa för ögat de naturens företeelser, som lifligast tilldraga sig uppmärksamheten. Etnografien, arkeologien och historien vittna i förening om det allmänmänskliga i konstinstinkten. Från den så kallade rendjursperioden under en stenålder, som ligger oräknade årtusenden bakom oss, och ända intill denna dag har mänskligheten, mansålder efter mansålder, utan afbrott, under de lägsta möjliga kulturförhål-landen och under de högsta hit intills uppnådda, stått under inflytelse af denna instinkt och känt glädje i att tillfredsställa den. Det var en tid, då man trodde, att konstens uppkomst förutsatte en viss icke så ringa grad af kultur. Denna mening är fullständigt vederlagd. Jag har i en föregående föreläsning nämt några ord om de primitiva konstalstren från den så kallade rendjursperioden, en period, då antagligen mycket vidsträckta delar af Europa ännu lågo höljda i snö och is året igenom, och då dess klimatiska förhållanden, dess djurvärld och växtvärld skilde sig högst betydligt från de nuvarande. Men redan då funnos händer, som med ofullkomliga verktyg och i hårda material gjorde djurteckningar af anmärkningsvärd träffsäkerhet. Resande af äldre och nyare datum ha med förvåning erfarit, att så kallade vilda folk, som i öfrigt stå på mänsklighetens allra lägsta trappsteg, likväl äro i viss mån konstutöfvande och nått en icke ringa färdighet. Jag vill därvid icke hänvisa på eskimåerna, grönländarne och tschukt-scherna, polarfolk, som vid närmare bekantskap visat sig vara ganska intelligenta och förträffligt begåfvade folkstammar. Man har af dem teckningar och sni-derier, som framställa dem själfva i deras dagliga lif med deras husdjur och på deras jakter, och som utmärka sig för naturtrohet och för framhållandet af det karakteristiska i de aftecknade föremålen. Gå vi från poltrakternas folk till de ekvatoriala, så finna vi negerartister, som i öfverensstämmelse med den vanligen humoristiskt stämda negernaturen lägga an på det komiska och utan svårighet lyckas att medsina teckningar aflocka ej blott sina svarta, gärna skrattande likar, utan också européerna högljudd munterhet. Man har från Loangokusten elfenbens-skulpturer, gjorda af negrer, elefantbetar, som negerkonstnärer betäckt med spiralformiga figurreliefer, företeende en hel karneval af lätt igenkänliga, ehuru karrikerade gestalter: negerhöfdingar med fjäderkronor eller cylinderhattar på hufvudet, europeiska officerare och matroser och europeiska zoologer, som med glasögon på näsan och håf i handen jaga efter fjärilar. Men desse afrikaner höra icke heller till människosläktets parias. Som sådana hafva vi däremot att betrakta Australiens urinnevånare och Sydafrikas bushmän. Och likväl kunna äfven desse australier teckna med icke ringa natursanning och talang scener ur sitt dagliga lif, hvilka de ofta också färga med piplera, ockra och träkol. På en ö vid Australiens nordvästkust ser man å glättade klippväggar målningar, som i svarta, hvita, röda och gula, någon gång också blå färger förete i oerhörd mängd figurer, föreställande människor, fåglar, fiskar, skalbaggar o. s v., utförda af många släktled australiske fiskare, som tillbragt sina fristunder med sådan lek. Så finnas äfven på bushmännens område klippor betäckta af dem med hundratals figurer, dels målade, dels inristade i stenen. Detta till belysning af konstinstinktens allmänlighet och dess framträdande äfven under de för uppkomsten af ett kulturlif mest ogynnsamma, kanske hopplösa förhållanden. Jag har förut anmärkt, att den tidigt vaknande ritlusten hos barnen likaledes vittnar om konstinstinktens tillvaro och dess

13primitiva oberoende af en högre intellektuell utveckling, med hvilken hon först hos kulturfolken träder i ett innerligare samband.

Skulle nu någon fråga, hvartill konsten egentligen tjänar, så är det närmaste och i sig riktiga, ehuru ej tillfyllestgörande svaret på detta spörsmål, att konsten tillfredsställer ett af människosjälens instinktiva behof. De bland oss, som äro särskildt begåfvade för ändamålet, hafva glädje af att efterbilda hvad som intresserar dem, och

vi andre hafva glädje af att se hvad de efterbildat. Naturfolken äro fullt medvetna af denna glädje, och de värdera sin konst, hur primitiv hon än må vara, högt. En fransk missionär, som för några år sedan vistades i det nordliga Canada, inbjöds af en eskimåhöfding att följa honom till hans hem. Han mottog inbjudningen, gjorde med honom en flere dagars besvärlig resa och vistades ett par dygn i hans kvafva och trånga snöhydda. Eskimåen såg med ledsnad, att han icke var i stånd att bjuda sin gäst på något, som denne kunde njuta af. Inbjudningen var misslyckad. Men innan de skildes, hade dock värden uttänkt och fullbordat något, som enligt hans mening måste hafva värde och vara till nöje för gästen. Och detta något var en teckning, ett prof på hans konst, en dryck, så att säga, ur den glädjekälla, som står äfven de vanlottade folken till buds, och som äfven i polarlandens lifsfientliga köld icke fryser. Fransmannen hade förstånd och finkänsla nog att uppskatta den naiva teckningens betydelse i det af-seendet. 'Men om man nu på frågan, hvartill konsten tjänar, närmast bör svara, att hon tjänar till glädje, emedan hon tillfredsställer ett af människosjälens instinktiva behof, så kunna dock äfven de, som erkänna detta svars giltighet, anmärka, att denna glädje måste förminskas och detta instinktiva behof göra sig allt mindre känbart i samma mån kulturen stiger och känslan för det natursköna varder starkare. Vår tid med sitt realistiska skaplynne och sin obenägenhet för apriorisk spekulation, inser ju mer och mer, att konstinstinkten är en efterbildningsinstinkt, ett härmningsbegär, och att originalet, som härmas, ej är att finna i medvetandets djup, utan är att skåda omkring oss — att med andra ord originalet är den oss omgifvande naturen. Åtminstone om skulpturen, om stilleben, om porträttmålning och om landskapsmålningen, som har en så utomordentlig betydelse hos de moderna kulturfolken kan man med visshet påstå, att de ej äro annat än naturefterbildningar, härmningar af verkligheten omkring oss, och att deras värde beror af deras härmningsförmågas säkerhet och höjd. Men naturen framställer ju det sköna i en härlighet, som konsten aldrig kan uppnå. Hvar finnes den pensel, som kan återgifva naturens ljusverkningar, luftperspektiv, soldoft, förtoningar, dagrar och skuggor sådana de i sina oändligt fina skiftningar äro? Hvar de färgstoffer, som kunna härma naturens egna skimrande färglekar? Hvar den hand, som mäktar att åt målningens stillastående konturer fullständigt gifva skenet af den rörelse, som skyarne ha på himmelen, som solstrålarne ha, när de silasig ned genom trädkronornas dallrande löfverk, som åkerns gröda har, när hon vaggar för vinden? Åtminstone med afseende på de nyss nämda konstarterna är det ju öppendagligt, att det konstsköna ej kan täfla med det natursköna, att konsthärmningen har en förtviflad uppgift och är dömd till nederlag på förhand. Det öga, hvilket som kulturmänniskans är skärpt och ständigt skärpes för naturens skönhet, hvad glädje kan det slutligen hämta af dessa mer eller mindre misslyckade, men likväl alltid misslyckade försök att härma det oefterhärmliga?

Dessa tvifvel och dessa invändningar hafva gjort sig hörda i synnerhet i våra dagar, då det rop, som höjt sig på litteraturens område, att dikten skall återspegla den reala handgripliga verkligheten omkring oss och ej vara annat än en spegel, som troget återger hvilka föremål som helst, har fått sitt genljud på konstens område, då det påstås, att denna till sitt väsen ej är annat än en naturhärmning och står högre, ju bättre hon lyckas härma sitt original och håller sig till det. Huruvida åsikten, som uttalas i detta rop, är riktig och innebär en fullständig uppfattning af konstens väsen, därom vill jag snart uttala min mening. Men låt oss för ögonblicket antaga, att den är riktig, och låt oss då se hvad som med detta antagande till förutsättning låter sig säga till det konstskönas eller till självfva konstens försvar. Ty konstens tillvaro behöfver då verkligen försvaras. De som anse hennes uppgift inskränka sig till härm-ning, angripa verkligen, ehuru vanligen utan att veta det eller åsyfta det, hennes rättighet att vara till.Låt oss då se, om från ståndpunkten af samma förutsättning anfallet kan pareras.

Är konstens väsen och uppgift naturhärmning, naturefterbildning och alldeles ingenting annat, och är det vidare sant, hvad den absoluta härmnings-hypotesens och naturalismens anhängare påstå, att det konstsköna ej kan vara annat än en svag återspegling af det natursköna, det konstsanna ej vara annat än en svag reflex af det natursanna, så finns det, såvidt jag kan inse, blott ett enda skäl, som kan rättfärdiga det konstskönas tillvaro och den konstnärliga verksamheten, ty hvartill skulle det annars tjäna att framalstra svaga kopior af den oefterhärmliga originalskönhet, som utbreder sig omkring oss? Jag vill nu framställa detta skäl.

Redan Heraklitus, den gamle grekiske filosofen, yttrade, att allt är en ström, att världen är som en brusande flod, i hvilken alla former och alla enskilda väsen uppkomma, jaga förbi och försvinna, för att gifva rum för andra lika

förgängliga företeelser. Allt, äfven det som synes oss mest varaktigt, är förgängligt. Det gifves intet fäste, så starkt uppfördt, att det icke skall falla i ruiner, och inga ruiner så väldiga, att icke deras cyklopiska stenblock skola förvittra och slutligen förspridas som damm. Det finnes inga berg och alper så fasta, att icke hvarje solstråle och hvarje regndroppe medverkar till deras förvandling. Och huru förgängligt är icke människolifvet, och huru än förgängligare äro icke de intryck vi mottaga, och bland hvilka ju äro sådana, som vi skulle vilja fasthålla så länge som möjligt? Vi seframför oss en blomstrande människogestalt, som synes oss vara den naturliga lefvande urbilden af en Afrodite eller Hebe, af en Apollo eller Eros. Kanske är hon eller han om några dagar härefter försvunnen ur de lefvandes antal; i hvarje fall är denna sköna uppenbarelse om några årtionden härefter förvissnad och lutande mot grafven. Anletsdrag, som äro oss kära, förändras med hvarje år, och det kan hända, att efter en längre skilsmässa en moder knappt mer igenkänner en son, hvars drag, sådana de voro, då han lämnade henne, hon troget bevarat i sin hågkomst. De fleste bland oss älska det hem, där vi äro uppfödda och den naturomgif-ning, i hvilken vi uppvuxit och lekt som barn. Om några år kan detta hem vara jämnadt med jorden, och dess omgifningar förvandlade nästan till oigenkännlighet. Naturen framträder för våra ögon i ständiga skiftningar: morgonen har sin egen skönhet, aftonen sin. Vi öfverraskas stundom af en belysning, som ger åt nejden omkring oss något af öfverjor-disk härlighet; några minuter därefter skymmes solen af moln, och intrycket är försvunnet. Vi ville så gärna frälsa ur denna ständigt ilande ström af fenomener dem, som för sin skönhet eller för sin innerliga förbindelse med oss själfva och våra egna öden blifvit oss kära. Här finnes blott en hjälp: konsten. Ej heller hon kan föreviga; men hon kan dock kvar-hålla för en individs lifstid hvad som är denne en glädje eller tröst att se och återse; hon kan öfver-lämna hvad hon kvarhållit åt ett kommande släkte, kanske åt många kommande släkten, kanske åt år-tusenden. Hon kan återgifva i marmor eller färger anletsdragen af män och kvinnor, som vunnit sitt folks vördnad och ett rum i dess häfder. Hon kan fästa på duken påminnelsen om de flyktiga skönhets-moment, som solljus, dagrar och skuggor breda öfver ett landskap. Hon verkar på sitt område, hvad häfda-teckningen, poesien och litteraturen i öfrigt verka på sina, då de fixera de skiftande världstilldragelserna, tidernas olika känslostämningar, de hvarandra aflö-sande tankesystemen och öfverlämna dem åt historiens pantheon. Konsten och litteraturen äro inom människosläktet hvad minnesförmågan är inom individen. Konsten bevarar släktets skönhetsförnimmel-ser från generation till generation; litteraturen dess tankeförnimmelser, dess gärningar och öden.

Detta är från härmningshypotesens och den rena naturalismens ståndpunkt det enda hållbara skäl, hvarför konsten har rättighet att vara till. Ännu ett skulle möjligen kunna anföras från samma håll; men det skälet står redan med sin ena fot utanför den konsekventa naturalismens område. Detta andra skäl är, att konsten kan från åskådaren aflägsna hvarjehanda obehag, som icke sällan störa njutningen af det natursköna. Åskådningen af det natursköna kan störas t. ex. af obehagliga ångor från träsk eller nyberedda åkerfält; den kan störas af stark solvärme och transpiration; den kan störas af en blodtörstig myggsvärm eller af en pratsam ledsagare. Det konstsköna har åtminstone den förmånen framför det natursköna, att dylika störande tillfälligheter ej äro förbundna med det förra, ehuru medgifvas måste,att pratsamme ledsagare i konstgallerierna ej äro så särdeles ovanliga. Detta andra skäl är emellertid, som nämdt, icke fullt i enlighet med den extrema naturalismens fältrop, som ju är detta: »Vi vilja verkligheten med hull och hår, den fullständiga verkligheten, utan något plus och utan något minus.»

Det förra skälet däremot har förnuft i sig; men det ger åt konsten, särskildt landskaps- och porträttmålningen, endast en så kallad Galgenfrist. Fotografíen, understödd af naturvetenskapen, gör ständiga framsteg. Kanske skall den dag komma, då fotografíen mäktar fixera naturens dagrar och skuggor än bättre än nu och tillika fixera naturens färger med en renhet, som våra pigmenter äro ur stånd att meddela. Hvad återstår då för dessa konster, landskapsmålningen och porträttmålningen, annat än att dö, under förutsättning nämligen att naturalismen har rätt. De konsekvente naturalisterna erkänna själfve, att de nämda konstriktningarna då äro gjorda öfverflödiga och skola nedstiga i grafven. De återigen, som veta, att konsten icke är endast och allenast naturhärmning, utan därjämte något annat, tro, att de skola öfverlefva och draga gagn af en sådan kris.

Naturalismen i konsten är icke en ny företeelse. Den har existerat redan hos de gamle hellenerna, då idealismen inom konsten hade en blomstring, hvars like man sedan knappast sett, en blomstring, betingad däraf, att

idealismen då hade växt fram ur ett sundt och skarpt naturstudium, såsom blomkalken utvecklar sig på stängeln, som leder ned till den nä-rande roten. Naturalismens katekes är icke heller så särdeles ny. Den är författad af Diderot, den ryktbare encyklopedisten, en af den franska revolutionens banbrytare på litteraturens område, och ingen mindre person än Göthe har öfversatt den till tyskan med bifogande af intressanta anmärkningar i marginalen. Första stycket i Diderots katekes har följande lydelse: »Naturen gör ingenting inkorrekt. Hvarje gestalt, den må vara skön eller ful, har sin orsak, och bland alla existerande varelser, finns ingen, som icke är alldeles sådan som hon skall och bör vara. *

Göthe anmärker, att satsen för att vara riktig, borde ha följande lydelse: »Naturen gör ingenting inkonsekvent. Hvarje gestalt, den må vara skön eller ful, har sina orsaker, af hvilka den är bestämd, och bland alla organiska varelser, som vi känna, finns ej en enda, som ej är sådan den under förhanden varande förhållanden kunnat bli.»

Skillnaden mellan Diderot och Göthe ligger däri, att den förre påstår, att hvarje varelse är sådan som den skall och bör vara, hvaraf följer, att naturen aldrig skall korrigeras af konsten; medan Göthe säger, att alla varelser icke äro sådana, som de böra vara, utan sådana som de kunnat bli. Både Diderot och Göthe inlägga i naturens verksamhet någonting, som sträfvar till en typ, sträfvar till något, som skall och bör vara; men de skilja sig däri, att enligt Diderot uppnår naturen alltid sina syften och uppnår alltid den typ hon vill ha, denna må vara vacker eller ful; enligt Göthe uppnår naturen icke alltid sina syften med afseende på varelsernas gestaltning, eme-dan naturen också har andra lagar och syften än dem, som gälla gestaltningarnas riktiga utförande. I naturen äro en oöfverskådlig mängd af orsaker och verkningar i rörelse. En gestalt, som från sin födelse var danad till hvad vi förnimma som skönhet, kan genom sammanträffandet med en orsakskedja, som icke afser den gestaltens normala utbildning, råka att bli missformad, t. ex. genom en sjukdom eller genom ett svårt slag, som skadar någon af dess delar. Men när en del af organismen lider, lida äfven de andra. De i organismen inneboende krafter, som annars skulle utvecklat den till någonting friskt och formriktigt, måste nu af naturen användas, åtminstone delvis, för att läka den skadade delen, hvar-igenom de andra organdelarna beröfvas mer eller mindre af dessa krafter och störas i sin utveckling, och varelsen blir då icke hvad den ursprungligen var ämnad till att vara, den blir icke hvad den skulle blifvit, utan endast hvad den under sådana omständigheter kan bli.

Andra paragrafen i Diderots naturalistiska katekes lyder så här: »Hade vi orsakerna och verkningarna tydliga för oss, kunde vi som konstnärer icke göra något bättre än framställa varelserna sådana de äro. Ju fullkomligare efterapningen vore, dess mer tillfredsställda skulle vi då vara med konstverket.»

Göthe anmärker härtill, att Diderot förblandar konstnärens uppgift med naturforskarens. Han gör i själfva verket till konstens högsta uppgift att teckna och måla plancher för botaniska och zoologiska eller anatomiska och fysiologiska läroböcker och för pato-logiens framställningar af sår och skröpligheter. Att fullständigt efterhärma naturen är omöjligt; konstnärens uppgift är icke en omöjlighet. Han har att framställa ytan af en företeelse med allt i denna yta, som är i stånd att tilltala vår andliga och sinnliga natur, därför att det framställer för oss någonting lifsfullt, kraftigt, karakteristiskt, älskligt eller skönt. Framställer han tillika något, som ensamt för sig är fult, så är det icke därför, att han anser allt i naturen vara sådant det bör vara, utan därför att han kan behöfva kontrasten af det fula, för att höja intrycket af det sköna, och är han skyldig, såsom porträttmålaren stundom är, att framställa osköna anletsdrag, så är det hans skyldighet att ej förändra dem, men att, om möjligt, upptäcka i dem något slags andlig, intellektuell skönhet, något af klokhet, humor eller godhet, och att anbringa dem i en belysning och omgifning, som kan verka i någon mån försonande.

Diderot fortfar: »Vi säga om en människa, som vi se gå förbi, att hon är illa vuxen. Ja efter våra futtiga regler är hon det; men bedöma vi henne i enlighet med naturen, skulle omdömet utfalla annorlunda. Vi säga om en bildstod, att den har vackra proportioner. Ja efter våra futtiga regler, men hvad skulle naturen säga?»

Diderot utgår här från den synpunkt, att människans känslolif och estetiska organisation är någonting, som har med naturen ingenting att skaffa. Faktum är dock, att människan till hela sitt psykiska och sitt kroppsliga väsen är ett barn af den natur.hvilken hon som konstnär efterbildar, och att några andra regler för estetiskt bedömande af hvad naturen företer, alldeles icke existera än de, som uppkommit inom oss själfva och af konsten i alla tider

tillämpats, Människans estetiska förnimmelser äro alster och ekon af det skönhetslif, som genomtränger skapelsen, och de estetiska lagar hon lyckats upptäcka, t. ex. färgkontrasternas, visa sig på samma gång vara naturlagar.

Det är icke skäl att vidare ingå i den begreppsförvirring, som Diderots naturalistiska betraktelser förete. Då samma begreppsförvirring i våra dagar återuppdykt och gripit omkring sig, så har det sin förklarliga orsak och sin försonande förklaring däri, att naturalismen innebär en protest mot en motsatt ytterlighet: den nämligen, som inbillar sig, att efter den flyktiga bekantskap man som konstelev kan ha gjort med naturen har man ingenting vidare att lära af densamma, utan kan i allt lugn inom atelierens väggar ur minnet och med hjälp af undfångna regler framställa något konstskönt, som öfverträffar det natursköna. Naturen är en lika oundgänglig som outtömlig förfriskningskälla för konsten. Om denna vänder sig ifrån naturen, så afstår hon från ett huf-vudvillkor för sitt eget lif. Ingen konstnär är så mogen, så fullkomnad och stor, att han icke har att betrakta sig som lärjunge af henne, till hvars lärdomar han städse har att lyssna och af hvilka han alltid har något att inhämta. Men hvad hade man att vänta af en elev, som undertryckte alla sina egna stämningar, alla sina egna smakanlag, hela sin inresjälfständighet, för att ej vara annat än sin lärares efterapare? Konstnären, om någon, är i behof af den originalitet, som blifvit honom medfödd, och äfven en lärjunge höfves ett mått af själfständighet. Imitation af naturen är ett grundvillkor för konsten, men är icke hennes mål. De bildande konsternas mål är att förfriska, glädja och förädla vårt själslif medels hvad de gifva oss att se. Är konstnären, i likhet med Fidias och Rafael eller landskapets store mästare, så danad, att han vinner detta mål genom hvad man kallar att idealisera, så är det hans rätt och det så mycket mer som den sanna idealismen icke idealiserar naturen annat än genom naturen själf, genom ett djupare inträngande i hennes väsen, genom en, så att säga, mystisk förening mellan konstnärens själ och naturens. Hvarje landskapsmålning af bestående värde är fördenskull en imitation af ett stycke yttre natur, men på samma gång återklangen af en mänsklig själsstämning; den är naturlif och känslolif i oskiljaktig förening. Konstnärens själ talar genom hans verk till dess åskådares själ och säger någonting, som åskådaren själf i sitt umgänge med naturen blott i vissa innerligare ögonblick kan aflyssna henne. Konstnären tager icke ur naturen hvad som helst. Det är möjligt, att det icke finnes något i naturen, hvaraf ej kan göras en god målning, men då på det villkor, att det behandlas af en konstnär, hvars själ står i sympatisk stämning därmed. En ljunghed kan på detta villkor varda så estetiskt tilltalande som ett alplandskap, ett stycke landsväg med våta hjulspår och vatten i märkena efter hästhofvarne samt meden gärdesgård och några buskar som bakgrund kan på detta villkor uppväga en storartad utsikt med vikar och speglande klippor. Men på det villkor, att åskådaren förnimmer i det enkla skenbart anspråkslösa motivet på en gång en lyckad efterbildning af det yttre och en lyckad genklang af det inre; en själsstämning.

Ehuru sålunda naturen i alla sina uppenbarelser kan vara lämplig att framställa, tager dock den äkte konstnären icke till motiv det första han ser, utan det första, som han känner vara i samklang med hans skaparelust och håg. Han känner sig ej heller slafviskt bunden af hvad han ser, utan han väljer. Det kan finnas oräkneliga detaljer, som han icke vill minutiöst återgifva, emedan deras minutiösa återgif-vande skulle draga uppmärksamheten från det, som han förnimmer vara hufvudsaken i det som han vill återgifva. Han väljer således, väljer icke allenast ämnet för sin målning, utan väljer också bland de detaljer, som han inom ramen för sitt verk skall framställa, skänkande sin omsorg åt somliga, med klok beräkning vårdslösande de andra. I och med detta väljande har han redan visat den själfständig-het, som tillkommer honom äfven inför sin höga lärarinna, naturen. Han är redan med detta väljande inne på det område, som den extrema slafviska naturalismen icke kan förlika med sin princip: »naturen med hull och hår, utan något plus och utan något minus.» Och vill man öfverväga hvad ett väljande innebär, så äro vi redan inne på de psykiskestetiska lagar, hvilka efter hand ha skapat den rikt-ning, som kallas den idealistiska. Ty valet sker efter psykiska lagar, som verka inom konstnären, utan att han behöfver fråga sig huru de verka eller hvilka de äro. Det är genom naturstudier, fortsatta genom mansåldrar, och genom ett utväljande i enlighet med psykiska lagar den helleniska konstidealismen och all annan sann konstidealism har uppkommit. Den sanna idealismen är ingenting annat än en genom val och instinktivt riktig smak i valet förfinad realism och denna idealism icke blott förlikar sig med, utan förutsätter och fordrar för sin existens tillvaron af realistiska

riktningar jämte henne.

Jag kommer att i nästa föreläsning något närmare ingå på detta ämne och då visa, att om det är i vissa hänseenden omöjligt för det konstsköna att täfla med det natursköna, har det konstsköna i andra afseenden egenskaper, som gör konsten oumbärlig och innebär ett vederlag för hvad den som endast härmande verksamhet skulle vara ur stånd att skänka oss.1 den föregående föreläsningen yttrades några ord om härmningsinstinktens betydelse för konstens uppkomst, och det med härmningsinstinkten besläktade efterbildandets och naturstudiets betydelse för konstens utveckling.

Efterbildningens, naturstudiets betydelse är i själfva verkan en sådan, att den icke är en nödvändighet endast för konsten i dess begynnelse eller för den enskilde konstnären under hans läroår. Alla gångna århundradens konst har varit i behof af densamma, alla kommande århundraden skola vara det. Den helleniska mythen berättar om en jätte, Antseus, som i en brottning med Herkules vann nya krafter, så snart han omkullslagen rörde vid sin moder jorden. Denna myt låter tillämpa sig på vissa af de bildande konsterna, plastiken och målningskonsten, i deras förhållande till naturstudiet, som städse är den mark, ur hvilken äfven de störste mästare måste hämta förnyade krafter, och tillika den regulator, genom hvilken en vilsekommen tidsriktning kan återbringas till besinning. Efterbildningen, naturstudietskärper blicken och lärer konstutöfvaren pXt behärska sin konstriktnings framställningsmedel och vinna den tekniska färdighet, förutan hvilken inga konstnärliga uppgifter kunna lösas. Efterbildningen, naturstudiet verkar uppfriskande på den värld af bilder, som röra sig inom människan. Det är i själfva verket så, att vi bära en hel värld af bilder inom oss, och att dessa spela en betydlig roll i konsten, äfven de. De hafva utifrån genom våra sinnesapparater kommit till själen och stanna där, bevarade af minnet, men med ständigt bleknande färger och med ständigt mer obestämda konturer. Detta, att våra minnesbilders färger mer och mer blekna, att deras ytterlinjer varda mer och mer obestämda, beror icke endast af minnets oförmåga i och för sig att bevara dem. Det beror af en psykisk process, i hvilken våra generella och abstrakta föreställningar omforma dem och likasom sammansmälta med dem. T. ex.: af de tusentals ekar eller granar, som vi sett, stanna hvar och en, på hvilken vår uppmärksamhet riktats, i minnet för en längre eller kortare tid, för år, månader, minuter eller sekunder, men alla intrycken samla sig förr eller senare till en enda minnesbild med sväfvande konturer, som hägrar för fantasien i det ögonblick vi höra det generella ordet ek eller gran. Då vi höra orden man, kvinna, barn, bostad, kyrka, gata o. s. v., upp-besvärja dessa ord hvar för sig en minnesbild, som icke återgifver någon af de män, de kvinnor, de bostäder, kyrkor eller gator, som vi sett, utan ett obe-stämdt något med sväfvande konturer, hvilket som

Det sköna och dess lagar. 14en abstrakt schematisk bild ledsagar den af ordet väckta generella föreställningen man, kvinna, barn, bostad o. s. v. Det ligger i sakens natur, att dessa schematiska bilder äro alldeles otillgängliga för konstnärligt återgifvande; men innan de ännu kommit till sitt yttersta stadium af obestämdhet, kan konsten verkligen begagna sig af dem och har ofta gjort det, när den velat bespara sig och ansett sig kunna undvara naturstudiet, och man har då fått se på duken schematiska eller typiska ekar, granar, palmer, i stället för individuella sådana, ja äfven män, kvinnor och barn, hvilka uppenbarligen bära mindre en individuell än en schematisk prägel. Barnens första figurteckningar äro alltid schematiska. En man eller kvinna, framställd af barnets ritstift, kan vara hvilken man eller kvinna som helst. Ett träd, fram-ställdt af dess ritstift, kan vara hvad slags träd som helst. Inom det unga hufvudet hafva redan abstraktionsprocesser ägt rum och minnesbilder samlat sig till schematiska bilder, som det sätter på papperet. När en konstriktning råkat in i sitt ålderdomssta-dium, blir den barn på nytt och gör på samma sätt. Den kopierar aus der Tieje des Bewusstseins; den kopierar de inom medvetandet sväfvande, till sche-mata eller töcken öfvergående minnesbilderna, och för att adla ett sådant tillvägagående har den behagat kalla sådana minnesbilder för idéer och sin egen verksamhet för idealism, ehuru rätta namnet för den riktningen vore schematism. Emot det förfall, som den innebär, finnes blott ett hjälpmedel: det ihärdiga naturstudiet. Och naturstudiets bety-delse ligger icke endast däruti, att det skärper ögat .och ställer för den tekniska färdigheten ständigt nya eggande problem att lösa. Den ligger också däruti, att den gifver vår inre värld af minnesbilder förnyad färgglans och konturfasthet och gör dem till ett lämpligt material för bearbetning af fantasien, förutan hvilket intet stort, intet för alla generationer värdefullt verk har kunnat af

konsten skapas.

Den helleniska konsten är i sin högsta blom-string en idealistisk konst; men aldrig har naturstudiet bedrifvits ifrigare och varit högre skattadt än då. Efterbildningen af naturen syntes för hellenerna vara så oskiljaktigt förenad med konstens väsen, att deras förnämste tänkare, en Plato, en Aristoteles, kallade konsten mimetisk, det vill säga grundad på imitation; men häri inbegrepo de naturligtvis äfven och i främsta rummet en imitativ framställning af själstillstånd och andligt lif, såvidt som detta låter sig förnimma i det yttre. Tager man ordet imitation i en annan, gröfre och naturalistisk mening, i betydelse af slafvisk kopiering, så finnes det ju konster, sådana som arkitekturen och musiken, som alldeles icke eller endast i bidetaljer äro mimetiska i den meningen, och som naturalisterna, ifall de ville tänka med någon redighet, skulle utesluta ur konsternas syskonkrets. Hvad finnes t. ex. i musiken, som kan i yttre naturalistisk mening kallas imitativt. Naturen bjuder visserligen äfven på musik: näktergalens, trastens och andra vingade natursångares, för att icke tala om böljans friska suckande vid stranden och vindens sus i skogen. Men kan det falla någonpå allvar in, att den mänskliga musiken står och faller med en härmning af dem; att en Haydn, en Mozart, en Beethoven eller Gounod skulle, för att kunna verka i sitt kall, med samma oaflåtliga flit och samma spända uppmärksamhet studera näktergalens eller trastens toner, som bildhuggaren och målaren ha att studera de organiska varelsernas former eller ett landskaps ljus- och färgspel? Om äfven musiken har något att efterbilda, om äfven den har ett naturstudium att drifva, så är det själfva det mänskliga känslolifvet, som i dess olika stämningar imiteras af tonkonsten, ehuru jag för min del hyser tvifvel om att där kan talas om imitation. Musiken har sina ingifvelser från vår känslovärld och reagerar på den, men detta är något annat än imitera den. Mellan känslornas dynamik och tonernas består en mystisk frändskap men ej ett härmningsförhållande. Och om den mänskliga musiken har uppstått genom intryck af naturljud, så har den dock icke sin förebild i sådana, lika litet som arkitekturen har sina förebilder att studera i de naturliga berggrottorna.

När man sålunda ser, att konster existera, som ha med naturimitationen litet eller intet att skaffa, skulle man lätt nog kunna komma till den föreställning, som verkligen blifvit uttalad och tillämpad af den abstrakta idealismens eller schematismens anhängare, att naturstudiet ej heller för plastiken eller målningskonsten har en hufvudsaklig vikt, utan blott är ett nödvändigt pedagogiskt förberedelsestadium för dessa konsters utöfning. Det kan ha sitt intresseatt erfara hvad förflutna tiders konstnärer, små och stora tänkt härom.

Först ett naivt vittnesbörd från medeltiden. Det fanns i Speyer på 1200-talet en konstfärdig stenarbetare, som hade i marmor gjort sig en bild af kej-sar Rudolf. Hvar och en, som såg bilden och hade sett kejsaren, fann, att marmorbilden företedde en öfverraskande likhet med honom. Dess mästare hade passat på alla tillfällen att studera hans anletsdrag och fäst i sitt minne alla dess rynkor och troget återgifvit äfven dem. Så stod bilden många år hemma hos honom i Speyer. Men när konstnären fick höra, att åren hade plöjt ännu flere fåror i kejsarens ansikte, begaf han sig till Elsass, där kejsaren då vistades, skaffade sig tillfälle att noga betrakta honom och återvände därefter hem, för att i marmorn inhugga de nyupptäckta rynkorna. Bilden fick sedan sin plats öfver kejsarens graf. — Dess upp-hofsman ville, att dess en gång vunna likhet med originalet icke skulle utplånas med åren. Bilden skulle åldras tillika med kejsaren. Hans föreställning om konsten och dess uppgift var utan tvifvel ytterst ensidig och i konsekvent tillämpning ohållbar; men Tysklands störste konstnär under reformationstiden, Albrecht Dürer, var af ungefär samma mening som han, då han förklarade: »Du må veta, att ju nogare man vid afbildandet kommer lifvet och naturen, ju bättre och konstnärligare blir ditt verk», och Lionardo da Vinci, som skrifvit en afhandling om målningskonsten, vill, att konstnären skall göra sin själ och sitt verk likasom till en naturens spegel.Men han tillägger hvad Dürer underförstått, såsom onödigt att påpeka, emedan det borde vara själfbe-gripligt, att konstnären är fri i valet af ämnen och är skyldig att välja sådana, som synas vara honom de värdigaste och bästa. Såsom väljande är konstnären icke naturens slaf, utan en öfver henne dömande man, som dömer i enlighet med sin egen estetiska organisation och ser det mänskliga väsendets ideala kraf till godo. Så uppfattade också den grekiske tänkaren Aristoteles saken: han fordrade icke en ren utan en renande efterbildning af naturen genom konsten. Och i enlighet därmed handlade den italienska renässansens ypperste målare : Rafael. Han skref en gång till en vän, att han, för att kunna skapa en madonna, måste ha sett många sköna kvinnor, och

minnesbilderna af dem sammanflyta då i hans själ till en enda kvinnobild, hvars drag och former han återgifver. I dessa Rafaels ord ligger idealismens hela hemlighet och tillika den verkliga idealismens förhållande till naturstudiet angifvet. Utan att hafva studerat många af verkligheten honom gifna exemplar, som ägde något af den skönhet han ville gifva sin madonna, skulle han ingenting kunnat uträtta. Att »ur djupet af sitt medvetande» upphämta en sådan kunde icke falla honom in. Men i djupet af hans medvetande voro estetiska lagar verksamma, enligt hvilka han kunde välja mellan hvad han såg, gilla somligt, förkasta annat, och enligt hvilka han kunde sammansmälta de drag, som han utvalt, till en enda lefvande bild, i hvilken det var fulländadt, som i naturen endast var eftersträfvadt och somdär var endast delvis, i de olika exemplaren, upp-nådt.

Den idealistiska estetiken har rätt, då den säger, att konstnären skall stå fri gentemot naturen, att han skall gå bedömande och icke slafviskt lydande tillväga i sitt förhållande till henne, i fall nämligen denna estetik på samma gång med skärpa betonar, att konstnären, när han dömer, iakttager domarens plikt att studera det föreliggande målets alla enskildheter och afgöra det i enlighet med deras förhållande till den lagbok han äger i sitt mänskliga väsens estetiska organisation. Den idealistiska estetiken har rätt, då den säger, att konstnären skall behärska det af naturen gifna stoffet och påtrycka det andens prägel, i fall den betonar, att detta herravälde öfver stoffet omöjligen kan vinnas utan genom ett oallåtligt naturstudium. Utan detta betonande äro de sanningar den idealistiska estetiken förkunnar utsatta för faran att missförstås och att lägga hyende under en lättja, som lämnar studierna å sido, för att lita på fantasien, som förblandar fantasiens bilder med de obestämda schematiska minnesbilder, hvilka röra sig inom oss, och som behagar kalla detta för idealism.

Denna fara har visat sig vara icke blott en hotelse på afstånd. Det har varit tider, då konstnären spelat det underbara geniet, som med måttliga förstudier och ringa ansträngning kunnat ur sitt inre framtrolla hägringar ur en högre och skönare värld än den som omgifver oss. Detta i ögonblick, då in-gifvelse från denna högre och skönare värld gripithonom. Nu tror jag visserligen, att en högre och skönare värld existerar än den, som vi under våra dagliga sträfvanden se omkring oss; jag tror, att det kräfves en utbildning af de ideala tendenser, som blifvit nedlagda i vår psykiska organisation, för att denna högre skönhet skall kunna uppenbara sig för oss; jag tror, att skönheten beror ej allenast af att vi se, utan ock af huva vi se; alt hon beror ej endast af de beskådade föremålen, utan ock af beskaffenheten af de ögon, som skåda, och af den själ, som mottager de intryck, som sinnesverktygen förmedla. Jag tror vidare, att det på konstens områden, likasom på så många andra, finnas utvalda själar, konstnärliga snillen, som lättare än andra varda delaktiga af skönhetens uppenbarelser. Men denna större lätthet förutsätter icke ett mindre arbete; den förutsätter tvärtom en brinnande ifver för arbetet, emedan detta än ytterligare skärper blicken, ger ett ökadt välde öfver stoffet och tekniken, ger en städse djupare trängande insikt i den rikedom af skönhet, som naturen erbjuder den, genom umgänget med henne varder hennes vän och förtrogne.

Det är en vanlig erfarenhet, att de hastigt målade bilder, som kallas etyder, ofta bli bättre än den målning, till hvilken de voro ämnade att vara förstudier. Detta är ej heller underligt. Den danske konsthistorikern Julius Lange, som nyligen upptagit denna sak till skärskådande, anmärker, att då konstnären gör en etyd, står han ansikte mot ansikte med verkligheten; att han måste samla sina krafter i ögonblicket, för att likasom genom en öfverrump-ling fästa på duken den flyktiga företeelse, som mest anslagit honom; ty flyktigt är själsuttryeket i människans anlete; flyktiga äro ljus- och färgspelen, som äro själsuttrycken i landskapet, och de komma måhända aldrig tillbaka precist så som konstnären i det ögonblicket ser dem och helst vill hafva dem. Däraf, säger Lange, denna glans, denna friskhet, den kraftiga smak hos etyden, som kännaren skattar långt högre än det mest omsorgsfulla utförande. I jämförelse härmed är atelierarbetet på den egentliga målningen blott en uppkokning af maten. Genom atelierarbetet vinner framställningen i jämnhet, i allsidig utarbetning, så att den kan serveras som en färdig rätt för den stora allmänheten och blifva till prydnad för hemmet. Då kan också enligt kokkonstens regler tillsättas en eller annan ny ingrediens* för att höja smaken och göra den mer pikant — men hvad hjälper allt detta? Saften och kraften fördunsta likväl så lätt. Det är, som Kierkegaard påpekat, en psykologisk lag, att man omöjligen kan återupptaga sina omedelbara intryck af fenomenen, utan att de förlora därpå i friskhet och kraft.

Hvad landskaps- och äfven genremålningen vidkommer, tvingas man från en sådan förutsättning till den slutsats,

att det vore bäst, om konstnären besparade sig atelierarbetet och läte det bero vid etyderna. Etyderna äro ur denna synpunkt de egentliga konstverken och atelierarbetet, hvarunder de första, de lifligaste intrycken gå förlorade, blefve öf-verflödigt, ja skadligt.

Det låter sig icke neka, att denna slutsats ärovederlägglig, om man utgår från den åsikt, att den omedelbara naturefterbildningen är i konsten allt. Lange, som förkastar denna mening, finner fördenskull också en räddningsplanka för atelierarbetet i hvad han vill kalla erinringens konst, den konst, som uppfångar och begagnar ej allenast de omedelbara naturintrycken, utan också de omedelbara, det vill säga de minnesbilder, hvartill förflutna intryck gestalta sig i vår själ. Jag behöfver icke påpeka, huru fullt af vådor det fält är, som konsten därmed beträder, och hvilka äfven Lange själf framhåller. I början af denna föreläsning har jag hänvisat på dem. Men det är enligt min mening och enligt konsthistoriens vittnesbörd också det fält, där konsten har vunnit sina högsta triumfer, och där nya triumfer otvifvelaktigt vänta henne. Lange anmärker, att konsten ännu icke lärt allt hvad den skulle lära af vårt århundrades stora och i så många riktningar epokgörande uppfinning: fotografien. Den lärer oss för det första, att hvad man förr betraktade som efter-bildning på konstens väg af verkligheten, alldeles icke motsvarar verkligheten; genom fotografiens inflytande har krafvet på verklighet blifvit noggrannare formuleradt än förr. Ett exempel härpå: Amerikanaren Maybridge kan inom en femtusendels sekund taga en fotografi och fängsla på plåten alla för våra ögon osynliga rörelsemoment. Efter att ha sett hans fotografier har den ryktbare målaren Meissonier förklarat, att hans framställning af galopperande hästar icke är korrekt, utan bör vika för en annan, mindre konventionell. Men fotografien lärer för detandra, att det i konsten finns mycket, som för fotografíen är främmande: nämligen uttryck för mänsklig känslostämning, mänsklig afsikt och vilja, och det är häri som konsten har sin egendomliga styrka, medan hon aldrig kan mäta sig med fotografíen i återgif-vande af verkligheten. Detta Langes påstående är visserligen ännu icke alldeles korrekt, ty landskapsmålningen återgifver i betydlig mån det sköna i naturens färgspel, hvilket fotografíen tillsvidare icke mäktar; ja landskapsmålningen återgifver äfven dagrar och skuggor trognare än fotografíen så tillvida nämligen, att de sätt, hvarpå naturfärgerna spela in i fotografíen, förfalska dess dagrar. Det blå, som är det mörkaste af alla spektralfärger, närmar sig i fotografíen till hvitt, medan det ljusstarka röda och gula, i likhet med det gröna, spelar öfver mot svart. Men den dag är kanske icke aflägsen, då fotografíen skall lyckas återgifva äfven naturföremålens färger med en nyansering och en korrekthet, som för konsten är omöjlig, och när det skett, skola landskapsmålningen, porträttmålningen och äfven genremålningen varda till spillo gifna, i fall de, såsom naturalisterna påstå, ej ha något annat ändamål än att återgifva den yttre verkligheten; men de skola öf-verlefva krisen och draga gagn af den, om de tillika äro uttryck för mänsklig känslostämning och mänsklig vilja, särskildt viljans tendens åt det ideala. Genom att själf vara opersonlig inskärper fotografíen, att konsten har något personligt och subjektivt. Det är öfverraskande att erfara, att ett folk i östra Asien, de intelligente japanerna, redan för två hundra årsedan hade detta klart för sig och nedskrifvit träffande resonnemanger i detta ämne. Så har en japansk konstkritiker anmärkt, att en särdeles natur-trogen målning kan vara ganska tråkig och lämna åskådaren likgiltig och oberörd; det måste fördenskull i målningen finnas något annat än det blott naturtrogna, om den skall vara ett konstverk af någon rang. Japanen finner det simpelt och puerilt att taga för mycket med i en målning. Konstnären, säger han, skall öfva sitt omdöme genom att förbigå allt, som är öfverflödigt och hindrande för den verkan han vill uppnå. Och de japaner, som gjort sig förtrogne med den europeiska konsten i dess nuvarande skede, anmärka, att det så kallade verklig-hetskrafvet, som inom sina gränser är riktigt, blifvit till ett tungt ok på den europeiska konstens nacke och hindrar de fria rörelserna af känslan, snillet och fantasien, som måste vara med, om verkligheten ej skall bli tråkig och i längden odräglig. Naturalisten känner detta med sig, och det händer, att han i känslan häraf tillgriper medel som äro giftmedel för konsten och för den allmänhet, som har konstintresse: det händer, att han, för att fängsla intresset och undvika tråkigheten, tillgriper sinnliga lockelsemedel, eller att han tillgriper det råaste och fulaste naturen kan uppvisa, detta för att väcka uppseende och för att blifva omtalad, och det händer än oftare, att han blir ett slags bauernfänger, som söker knipa applåder med ungefär samma medel som den medelmåttige aktören, när denne närmar sig rampen och med en blick och en armrörelse fångar åt sig en handklappning.Hvad som gör konsten till konst är icke endast naturefterbildningen; det är stilen, v. Kirchmanns definition på stilen är, att denna är sammanfattningen af de moment, som få sin bestämmelse genom konstnärens egen personlighet. En

naturtrogen konstnär utan stil är en fotograf, som tagit miste om sin bestämmelse. Konstnärens stil visar sig i hans form-gifning, hans gruppering, hans kolorit, i allt hvar en karakteristisk uppfattningsprincip kan göra sig gällande. Fullt lif får ett konstverk endast genom den personliga uppfattning, som ger sig tillkänna i stilen. Ju större konstnärspersonligheten är, desto igenkännligare blir han själf i sina verk och kanske allra mest i dem, som vi på samma gång beundra som alster af ett utomordentligt inträngande naturstudium. 1 den store konstnärens stil gör sig, på samma gång som hans egen personlighet, äfven det folks karakter gällande och den tids, hvilken han tillhör. Stilen visar sig i valet af formelementer och i det olika eftertryck, som lägges på det sköna i dess olika skiftningar: på det upphöjda eller det rent sköna, på det ideala eller på det karakteristiska; men stilen innebär alltid en viss grad af frihet från den blotta efterapningen af verkligheten; den innebär alltid en frihetsförklaring gent emot det i naturen, hvars framställning i konstverket vore obehöflig för dess ändamål eller skadlig för dess afsedda verkan. Ett lysande exempel på hvad stilisering vill säga, erbjuder Fidias' relief på Parthenontemplets fris, framställande det festtåg, det panathenäiska, som årligen hölls i Athen och som var afsedt att vara ett slags triumf-tåg för mänsklig ädelhet och skönhet. Det ligger i sakens natur, att Fidias icke med full naturtrohet kunnat framställa denna procession. Han har gripit dess verklighet endast i dess skönaste och dess mest karakteristiska element, och enär tåget hade en religiös betydelse, tvekade han icke att låta dessa ur verkligheten hämtade bilder af unga flickor, gossar, ynglingar och män till fots, ynglingar till häst, fyrspann och offerdjur, närma sig ett mål, där tolf olympiska gudomligheter invänta dem. Det finns i massan af dessa å reliefen tecknade gestalter icke en enda, som icke behagar genom den sköna naturligheten i hållning och former. Man ser, hvad naturstudiet vidkommer, att det förefinnes en samlad ofantlig skatt af fina iakttagelser på den yttre verkligheten. Och likväl råder här fullkomlig konstnärlig frihet och icke ett spår af det tvång, som den så kallade verklighetsskildringen lägger på sina trälars skuldror. Innan Fidias med de biträdande konstnärer, som formade dessa reliefer, skred till verket, hade han i sin fantasi sett och ordnat allt hvad han här ville framställa, hade han beräknat det helas och hvarje enskild figurs betydelse, plats och verkan på åskådarens blick och hade han afvikit från den så kallade verkligheten precist så mycket som han be-höfde, för att nå det mål med de enklaste medel, som med hans konstverk afsågs: att glädja med åsynen af den rikedom på skönhet, som hans folkstam fysiskt innehade, att förhärliga fäderneslandet och dsss kultur, att förädla folket genom ett sådant verks betraktande och att skänka eftervärlden ickeen slafviskt noggrann, men en andligt sann och riktig föreställning om det panathenäiska festtågets karakter och om det athenska folkets lynne och civilisation.

Om, såsom jag hoppas, den dag kommer, då den bildande konsten får en större betydelse än nu för, det offentliga lifvet, så skall också krafvet på stil åter göra sig lika kännbart som krafvet på naturstudier och båda än en gång harmoniskt samverka med hvarandra.

Och i detta — i krafvet på stil — ligger också den verkliga betydelsen af atelierarbetet. Vill ett atelierarbete icke vara annat än ett försök att inom fyra väggar, med ledning af etyder, härma det naturverkliga i all dess oefterhärmliga mängd af former och prakt af dagrar, skuggor och färger, så har det knappast längre något giltigt skäl att bedrifvas, ty det måste sakna mycket af hvad etyderna äga i omedelbarhet, friskhet och äfven i teknisk raskhet och bravur. Men dessa atelieralstrens brister kunna mer än uppvägas genom de egenskaper konstnären under det lugna atelierarbetet kan inlägga i sina skapelser ur sin egen psykiska personlighet, ur sin fantasi, som kombinerar med frihet hans minnesbilder, ur sina känslostämningar, som gjuter något lätt förnummet och likväl outsägligt öfver den yttre verklighet han skildrar. Målningar, som hvarken äga det ena företrädet eller det andra, hvarken etydens objektiva naturkraft eller den subjektiva kraften af känslostämning och fantasi, skola förr eller senare erkännas vara likgiltiga för oss. De utdömda så kallade fantasilandskapen skola en dag återtaga sin rätt, och på defält och sjöar, i de lunder och på de höjder, som de framställa, skall konstnärens fantasi återigen kunna tumla lika fritt som skaldens i de naturomgifningar hans fantasi skapat: som Shakspeares i »Midsommar-nattsdrömmen», som Göthes på Blocksberget eller på de farsaliska fälten. Äfven sådana fantasilandskap böra kunna, i likhet med Fidias' frisreliefer, uppvisa de ihärdigaste naturstudier och ett vunnet fullkomligt välde öfver den teknik, som ur sådana studier utgått, och när de det göra, äro de äfven ur naturtrohetens synpunkt fullt berättigade, då med naturfrihet icke menas slafveri under allt det tillfälliga och för vårt själslif oviktiga, som

förekommer i naturen. Konsten bör för öfrigt vara en allmännelig kyrka, i hvilken alla dess riktningar kunna tjäna i frid och endräkt samma gudomliga estetik, som genomtränger världsalltet och har sitt eko i mänsklig skönhetssträng-tan. I den heliga grafvens kyrka i Jerusalem händer att slagsmål uppstår mellan grekisk-ortodoxe och romerske katoliker. I konstens tempel borde råda fred. Där finnas altaren för alla konstbekännelser.I föregående föreläsningar har jag framhållit den betydelse för konstens uppkomst, den vikt för konstens lif och friskhet som naturefterbildningen, naturstudiet har. Men på samma gång har jag visat, att konsten aldrig till fullo uppfyller sitt ändamål genom blott och bart naturhärmning; att om hon, såsom naturalisterna påstå, hade ingen annan uppgift än den, så vore det mycket illa beställdt med henne, ty de kopior hon ger oss af den yttre verkligheten, kunna aldrig bli fullt naturtrogna, kunna icke åter-gifva naturens ljus och skuggor och färger på fullt motsvarande sätt, kunna icke återgifva de estetiskt verkande rörelserna i naturen, såsom solreflexerna och spegelbilderna i det rörliga vattnet, skyarnes färd, fåglarnes flykt, åkergrödans för vinden böljande rörelser, på samma och lika verkningsfullt sätt som vi se dem i naturen. Gifvet är också, att om naturalisterna hade rätt, skulle åtskilliga af de områden, på hvilka de bildande konsterna firat sina högsta triumfer, såsom den religiösa, mytologiska och historiska plastiken och målningskonsten, aldrig ha blifvit

beträdda. Gifvet är slutligen äfven, att två så betydelsefulla konster som arkitekturen och musiken skulle förnekas att bära namnet konst, emedan de i sina stora och väsentliga drag ha ingenting i naturen att efterhärma. Jag har påvisat, att själfve naturalisten är nödgad att välja sina motiv, att framhålla somligt och utesluta annat, att lägga vikt på vissa detaljer och vårdslösa andra, att, med andra ord, ställa sig dömande, gillande och förkastande gentemot den verklighet han vill kopiera och att han därmed bryter stafven öfver sina egna principer, lägger in något af sitt eget tycke och sin egen smak, något således af sin subjektivitet, sin personlighet i hvad han gör, och därmed omedvetet tager ett steg i den riktning, som han fördömer, nämligen idealiseringens.

Jag har också sökt visa orsaken till de rop, som blifvit höjda mot idealiseringen. Det händer oss alla, att vi begagna ett ord i flere bemärkelser och därvid icke göra tillräckligt klar skillnad mellan dessa bemärkelser. Det finns en s. k. idealism, som med full rätt utdömes: den kvasiidealism, som jag kallar schematism och som jag i närmast föregående föreläsning skildrade: den riktning, som anser naturstudiet vara endast ett pedagogiskt förberedelsestadium till konsten. Har man några flitigt tillbragta elevår bakom sig, så kan man, menade den riktningens anhängare, skapa aus der Tiefe des Bewusstseins, och man alstrar då schematiska landskap med schematisk luft och schematiska färgeffekter; man alstrar schematiska människogestalter i schematiska ställningar och med schematiska draperier o. s. v. Rea-lismen och naturalismen voro i grunden befogade reaktioner däremot.

Om naturalismen i och för sig vill jag icke vidare orda. Jag har påpekat dess själfmotsägelser och dess konsekvenser, som skulle upphäfva konstens rättighet att vara till eller, mildast, att låta henne få tillsvidare existera som surrogat för den fotografiska konst, som framtiden måhända skall skänka oss, och som skall gifva oss naturens färgspel trognare än pensel och pigment kunna åstadkomma. Det torde däremot vara lämpligt att gå något närmare in på de frågor, som röra idealismen och dess berättigande, dess fördelar och svagheter, samt de missförstånd, som knutit sig till detta namn. Jag vill, så långt som möjligt göra detta i exempel, i stället för att uttrycka mig i abstraktioner.

Man hade på 1860-talet i Wien beslutat uppresa en bildstod i stadsparken åt den bekante kompositören Frans Schubert, en af den romantiska musikens genialaste målsmän. De som hört och intagits af hans melodier ville gärna föreställa sig honom som en högvuxen vacker man med något svärmiskt i dragen. Han var det beklagligen icke. Penningar till stodens åstadkommande voro emellertid samman-manskjutna, och tre framstående skulptörer, en i München, en i Rom, en i Wien, anmodades att insända skizzer. Skizzerna kommo. Münchenkonst-närn — han hette Wiedemann — återgaf Frans Schuberts yttre hölje sådant det i verkligheten var: en groft tillyxad oskön kropp, fet och frodig, med hvad man kallar ett flottigt ansikte, oordnadt hår,en fråssares läppar, trubbig näsa, på hvilken tronade ett par stora glasögon, och klädt i en tämligen illa sittande

dräkt, till hvilken hörde stora fadermördare. När Wiedemanns skizz framlades för gransknings-nämden, och man såg Schuberts välbekanta figur med dess runda mage, betogos de granskande her-rarne af löje och indignation. Konstnären hade dock icke bara hållit sig till Schuberts kroppsliga varelse. Han hade också velat framställa honom till hans psykiska människa midt i ett inspirationens ögonblick, kanske i det, då hans vida bekanta »Ständ-chen» föddes i hans själ. Men äfven i det afseendet hade Wiedemann hållit sig till den hårda verkligheten och framställt Schubert sådan han vid dylika tillfällen säges ha varit: fundersam, med tummen och pekfingret omslutande en pris snus, hvarmed näsan skulle belönas, sedan den inspirerade melodien börjat reda sig i hjärnan. Skizzen förkastades. Skulle Wien se sin Schubert, skulle eftervärlden se honom sådan, gjuten i brons, denne man med det finsträngade innerliga själslifvet? Skulle den gudomlige sångaren, den tyska sångens psyke, inbegreppet af den ljufvaste och innerligaste känslomystik, belönas på det afskyvärda sätt, att det förgängliga hos honom, den oharmoniska stofthyddan, som genom en ödets nyck blifvit hans harmoniska andes fängelse, skulle skyldra, gjuten i oförgänglig brons inför eftervärlden, som om den stofthyddan varit den egentlige Frans Schubert? Harmset framställdes denna fråga och besvarades med nej. Wiedemanns skizz förkastades. Wiens innevånare voro ännu icke tillräckligt invigde i verklighets-krafvets mysterier, för att vilja se den på sin snuspris väntande trubbnäsan med glasögonen, fadermördaren och den trinde magen förevigade i brons och undertecknade: Frans Schubert. Kom så skizzen N:o 2 af skulptören Pilz i Wien. Här fann man en figur med äkta plastisk ställning, med draperad dräkt, med inspiration i anletsdragen. Som figur betraktad gjorde den ett gynnsamt intryck men ack! man igenkände icke ett enda drag af den verklige Frans Schubert. För dem, som känt honom och tyckt om honom i all hans fulhet, var denna gestalt en främmande uppenbarelse. Ej heller tillfredsställde den tredje skizzen, som var gjord af Kundmann i Rom. Hvad skulle man göra? Det föreslogs att icke göra någon staty alls, utan åtnöja sig med en bröstbild, omgif-ven af en reliefartad grannlåt, som kunde distrahera åskådaren, så att han icke för mycket fäste sig vid trubbnäsan och den fula munnen. Det föreslogs också att använda pengarne till en stiftelse med Schuberts namn. Det hade varit att med Alexander-svärdet afhugga den gordiska knuten.

Här ha vi nu en konflikt mellan verklighetskraf-vet å ena sidan och å den andra skönhetskrafvet i dess blygsammaste form, den nämligen, att en utmärkt mans minne bör förskonas från den ogunst, hvarunder han själf under sin lifstid led, att knytas till ett yttre, som motsäger och kastar något af löje öfver ett själfullt, snillrikt och ädelt inre, samt därjämte att en stad bör förskonas från att se en af sina offentliga platser vanprydd med en fulhet stöpt i brons. Naturalismen kom med herr Wiedemann,föratt tillfredsställa verklighetskrafvet. Var det idealismen, som kom med herr Pilz för att tillfredsställa det andra? Den senare frågan bör enligt min mening besvaras med nej.

Hvad skulle den mest idealistiska af alla konstriktningar, den fornhelleniska plastiken ha gjort, om den hade haft att lösa en liknande kinkig uppgift? Jag tror, att man kan besvara den frågan, emedan den helleniska konsten säkerligen mer än en gång haft en sådan uppgift sig förelagd. En af Greklands och mänsklighetens ädlaste och andligt inflytelserikaste män, Sokrates, var en ful man med drag, som påminde om en satyr. Hans lärjungar påstodo visserligen, att de efter ett kort umgänge med honom funno honom vacker, helt visst därför, att hans konversation var djupsinnig, spirituell, kvick och kryddad med det yppersta attiska salt; att han var en stor karakter, en hjärteren människa, en vishetslärare i ord och gärning och att detta återspeglades i hans ansiktsuttryck. Om nu en bildstod skulle blifvit rest åt Sokrates, hade konstnären då haft rättighet att framställa honom som mannen med satyransiktet? Jag tror, att hellenerna, så idealister i konsten de än voro, skulle besvarat frågan med ett bestämdt ja, emedan de förstodo att skilja mellan att idealisera och att ljuga. De hade nog fordrat, att i den af bildade Sokrates skulle den atheniska allmänheten igenkänna den Sokrates, som de sett stå på Athens gator fördjupad i tankar; den Sokrates, hvilken som stridsman bröt in i fiendens leder och räddade sin lärjunge Alcibiades undan döden, den Sokrates, somtalade så modigt och så rörande inför folktribunalet och som i fängelset tömde giftdrycken med blidhet och orubbligt sinneslugn. Vi ha porträttbyster af Sokrates, hvilka otvifvelaktigt härstamma från den antika tiden och bevisa hvad jag här sagt. Men skulle athenarne lofordat en bildstod, som af Sokrates gifvit endast hans osköna yttre utan en antydan om hans själs adel och skönhet, utan en hägring i dessa drag af det snille och den godhet, som gjorde, att hans lärjungar åsågo detta ansikte med kärlek

och beundran? Säkerligen icke. Det hade ju varit att bryta mot ett annat verklighetskraf, ty själsuttrycket i ett anlete är lika mycket en verklighet som dess materiella former och en mer dyrbar och tilltalande verklighet än de. På en konstnär, som hade att göra en bild af Sokrates, skulle athenarne fördenskull ställt det kraf, att han måste vara i stånd att framställa ett satyransikte med själsuttrycket af en mänsklighetens siare och föresyn. Hade konstnären icke kunnat lösa detta problem, skulle de sagt, att hans verk ej var lyckadt; men de skulle förkastat en bild, som ej bar filosofens kända drag, ehuru den föregaf sig framställa honom, de skulle förkastat hvarje försök till en smickrad kopia af den man, som icke behöfde smickret för att te sig andligt skön. Bildstoder äro ju alltid ett slags apoteoser, hvilkas egentliga ändamål är att framställa en minnesvärd människa just i belysningen af de egenskaper, som göra henne minnesvärd. Naturalistiska statyer, som gifva själlösa kopior af stofthyddan utan att åter-gifva det minnesvärda hos personen, äro fördenskullbedröfliga vittnesbörd om konstnärlig vanmakt; men de äro icke dess mindre att föredraga framför ljugande bilder, som låta själsuttrycket reflekteras i anletsdrag, som icke voro den afsedda personens. Det finnes ju hos åskådaren själf någonting, som kan inlägga i den naturalistiska bilden hvad den i och för sig saknar, och detta något är idéassociationens makt. Känner han den framställdes karakter och lefnads-gärning, skola de föreställningar, som ha sin grund i denna kännedom, spela sin roll med vid betraktandet och bemöda sig att inlägga i anletsdragen och hållningen det andliga, som konstnären icke kunnat återgifva. Porträttlikhet, om också en rå, grof och ensidig, väcker alltid ett visst intresse. Man kan i början såras af den, förargas öfver den; men i nästa ögonblick börjar hos åskådaren det idéassociativa arbetet, som söker lösa problemet att förlika den framställdes yttre med hans inre. Däremot vänder man snart ryggen åt en ljugande bild, en som icke är hvad den föregifver sig vara, och vid hvilken hvar-ken det historiska intresset eller det idéassociativa arbetet kan fästa sig.

Jag tror mig med dessa ord hafva gifvit naturalismen den rätt, som tillkommer honom. Han hvilar på ett missförstånd af konstens väsen; men han är att föredraga framför såväl den falska idealism, som bör heta schematism, som framför den falska idealism, som vill försköna det yttre genom att förfalska det, icke genom att gifva det dess bästa, vackraste och mest karakteristiska andliga uttryck, där en vacker andlighet dock verkligen förefinnes att upp-fånga och återgifva. Naturalismen är att föredraga framför dessa två riktningar, men den har sina gränser, utanför hvilka den är absolut förkastlig. Nyligen afled en belgisk missionär, pater Damien, som martyr för sin människokärlek och sitt bemödande att vara en Kristi efterföljare. Han hade valt att lefva på en liten ö i hafvet, till hvilken spetälske blifvit förvisade. Han kom till de elände, de i lefvande tillstånd förruttnande för att trösta dem, angreps slutligen själf af smittan och hade att vandra samma hemska väg som de ur förgängelsen. Om en bildstod komme att resas åt pater Damien, så förmodar jag, att naturalisterna likväl skulle tveka att framställa honom med drag förhärjade af den förskräckliga sjukdom, i hvilken han dukade under, ehuru en sådan framställning vore i fullständigaste öfverensstämmelse med naturalismens princip. I hvarje fall skulle de ingenstädes på jorden finna en allmänhet, som vore benägen att betala och fördraga åsynen af en sådan missfirmelse mot konst och mänsklighet.

För att ett ögonblick återvända till det Schu-bertska problemet bör jag tillägga, att det löstes så godt sig göra lät. Han fick sin staty i Wiens stadspark. Det var den tredje skizzen, gjord af Kundmann i Rom, som slutligen gillades. Liibke i sin konsthistoria ger statyn det vitsordet, att den är »fein empfunden».

I sin protest mot en sötsliskig och smickrande riktning har naturalismen slagit öfver till orimligheter, på hvilka man icke skulle tro, om man icke hade dem för ögonen. Det finns porträttmålande na-turalister med så ringa omdöme, att de tro sig förfalla till smicker, om de skilja det oväsentliga från det väsentliga. Ett ansikte kan vara för stunden präglad af trötthet eller nervositet, ehuru dess ägare till regeln är en liflig människa och med sunda nerver. Råkar han i en sådan stund ut för en naturalistisk porträttmålare, så anser denne verklighetstroheten kräfva, att han framställes trött och nervös, därför att han i det ögonblick var det. Råkar han att ha fått en hetblemma i ansiktet, så målas denna hetblemma med samma förkärlek som naturalisten plär ägna åt utmålandet af en ordensdekoration, och hetblemman, som kanske några dagar därefter är försvunnen från originalet, kvarstannar på kopian, så länge hon finnes till. Den riktning åter, som man med skäl kan kalla realistisk, förstår däremot väl att skilja mellan tillfälligt och väsentligt och vet, att icke det tillfälliga, utan det väsentliga är det

reella.

I sin protest mot en sötsliskig och smickrande riktning har naturalismen vidare blifvit rädd för det vackra. Om man framställer ett vackert ansikte, kan man ju af sina medtroende råka ut för förebråelsen att vilja arbeta i det söta. Man kan på naturalistiska målningar få se framställd en skara lekande barn, bland hvilka man förgäfves söker efter ett enda någorlunda tilltalande ansikte, medan man i verkligheten icke behöfver stanna länge på en lekplats för barn, utan att erfara den glädje, som åsynen af barnaål-derns naivt behagliga drag och rörelser skänker. Att måla en samling barn med idiotuttryck eller med gubbfysionomier eller med något af antropoid i ut-seendet är en naturalistisk specialitet, som slår naturen och det så mycket åberopade verklighetskraf-vet i ansiktet och ljuger lika mycket som den motsatta riktningen gör eller än mer och på ett skamligare sätt. Realisten åter målar barnavärlden och människorna i allmänhet sådana han förefinner dem: framställer han en skara lekande barn eller en folksamling på gatan, ger han det vackra och det fula i alla deras gradationer det spelrum de synas honom ha i verkligheten. Detta är också det riktiga, och realismen uppfyller därmed den ena af de fordringar man har på konsten, medan den rätta idealismen, som behöfver realismen bredvid sig, uppfyller den andra.

Antag, att en drabbning eller skärmytsling, t. ex. från det senaste kriget i Finland, skall framställas. Naturalisten, om han är konsekvent, vägrar att inlåta sig på den uppgiften; ty han har ju icke sett, huru det tillgick, och på grund af det s. k. verklighets-krafvet förkastar han att måla någonting, som tillhör det förflutna och historien. Realisten, om han ej är bosatt i Finland, reser öfver dit. Han lagar, att han får se bataljoner af finska soldater; han kopierar bland dem så många ansikten, som han behöfver och särskildt sådana, som synas honom hafva en speciellt finsk karakter, förvissad om att den finska typen nu ej kan skilja sig särdeles från den finska typen af år 1809, och att de gamle kämparne från den tiden, om de stege upp ur sina grafvar, skulle på hans målning igenkänna det väsentliga hos sig själfva, sina kamrater och sina barn. Han förfar påsamma sätt med de ryska figurer han skall framställa. Han kopierar lefvande kosacker och andra den ryske zarens undersåter. Han förskaffar sig i muséer, klädkamrar, från samtida teckningar och beskrifningar de noggrannaste underrättelser om då brukade svenska, finska och ryska uniformer och vapen. Han porträtterar de officerare, som deltogo i drabbningen, såvidt som porträtter af dem förekomma. Han läser alla tillgängliga beskrifningar af drabbningens förlopp och tager skizzer af slagfältet och dess omgifningar. Stod drabbningen angifven en klar eller en mulen dag under en viss årstid, ger han naturen i sin tafla den stämning, som årstiden och väderleken för stunden påkalla. Väl vetande, att alla anspråk därmed icke äro uppfyllda, bemödar han sig att gifva åt ansiktena äfven de själsstämningar, som han antager eller vet öfverensstämma med de psykiska företeelserna under en drabbning.

Detta är realistens sätt att gå tillväga, och det är till punkt och pricka äfven den rätta idealismens* ty den rätte idealisten är, när det gäller att åter-gifva ett närvarande reellt eller återställa, såvidt si g göra låter, ett reellt förflutet, realist i främsta rummet* idealist i andra. Men det är möjligt och sannolikt* att idealisten behandlar himmelen, dagrarne, skuggorna och färgspelet något annorlunda än realisten* att han i dem inlägger något af den karakter, som själfva striden har: att han ger landskapet en stämning, som bär något ödesdigert och dramatiskt i sig. Det är vidare sannolikt, att han icke åtnöjer sig med att blott kopiera de skizzer han tagit af .finska ochryska soldater. Det ligger i hans lynne att utfinna det typiska i dessa, att göra med dem hvad Rafael gjorde, då han målade sin Fornarina, som var icke en ur verkligheten direkt tagen kvinna, utan en af hans känsla för det typiska formad fantasibild, till hvilken kvinnlig skönhet i många exemplar hade fått lämna element. Är det så, då låter han en eller annan af sina i förgrunden och i hufvudgruppen an-bragta finska krigare bära en mer utpräglad stamtyp än kanske de rent kopierade ansiktena förete, och han inlägger i dessa mer typiska drag något, som motsvarar skaldens uppfattning af huru de skulle sett ut, eller de ännu kvarlefvande gamle stridsmännens genom tidsafståndet ovillkorligt idealiserade föreställning om sina präktigaste kamraters utseende och hållning under striden.

Idealiserandets väsen ligger nämligen däruti, att konstnären, i det han studerar och efterbildar naturen, förnimmer närvaron i denna af artbilder, af typer, som endast undantagsvis framträda där i sin rena karakter, emedan yttre, ofta ogynnsamma omständigheter, efter hvilka de enskilda organismerna måste lämpa sig, frambringa mer eller mindre förkrympta och osköna former. Öfverdrifven, förfelad och förkastlig blir idealiseringen, om konstnären

under intrycket af det typiskas befintlighet i naturen, låter detta så inverka på sig, att han vill ur sitt konstverk bannlysa allt, som tyder på att lifvet från början haft att kämpa med ogynnsamma omständigheter, att det stått och står en strid för tillvaron, som nästan öfverallt i naturen efterlämnat ärr. Ensådan idealisering är öfverdrifven och förkastlig, om konstverket bär skenet af att framställa verkligheten omkring oss. På sin plats och af en ofta underbar hänryckande verkan är samma idealisering, om den icke gör anspråk på att återgifva den yttre verkligheten, utan de af religiösa syner och af den mytiska fantasien bildade världarna. Men den har sin rätt äfven på det fullt reala området: fullt så mycken rätt som det typiska har i naturen själf, där det verkligen finns, ehuru oftast skymdt. Ett landskap eller en tafla framställande människor, är fördenskull mer naturtrogen, om de låta ana närvaron af dessa mönsterbilder, än om de alldeles icke göra det. Jag bör tillägga, att idealiseringen gäller icke endast att gifva en aning af typer för varelsearterna; den skulle då snart stranda på monotoni. Den gäller äfven aningen om ett väsentligt, typiskt och karakteristiskt i hvarje individ och bemödandet att antyda dessa egenskaper hos individen, mer eller mindre befriade från störande tillfälligheter.

Idealiserandets faror ligga nära till hands. Den helleniska konstens guda- och herosbilder visa, att idealiseringen kan drifvas till det högsta möjliga, utan att det individuella och karakteristiska därigenom går i minsta mån förloradt. Det kan därigenom tvärtom vinna i klarhet och bestämdhet. Den helleniska bild-huggerikonstens mytiska gestalter bära alla en och samma arttyp: den mänskliga, befriad från ärren af striden för tillvaron, befriad från alla förkrympande orsaker, hvaraf så många finnas i verkligheten. Men denna gemensamma arttyp alstrar ingen enformighet.Hvar och en af dessa idealfigurer är en individ för sig och så utprägladt karakteristisk i alla enskildheter, att ett vandt öga lätt kan urskilja en Erostorso från en Bacchus- eller Apollotorso, en Junotorso från en, som tillhört en Afrodite och en Afroditetorso från en som tillhört en Hebe. Den individuella karakteriseringen kan förekomma från fotabjället till hjässan. Men ehuru hellenerna sålunda lyckades undvika idealiserandets faror, för att draga gagn af dess härliga förmåner, så visar konsthistorien ej minst i detta och närmast föregående århundraden, att farorna existera och gjort sin makt gällande. Det fordras ett naturstudium, i hvilket många släktleds erfarenheter äro samlade, och många gynnsamt samverkande historiska, geografiska och etiska omständigheter för att den idealiserande riktningen i konsten skall fortgå så lyckligt som hos hellenerna. Hos de moderna folkens konstnärer har idealiseringen nästan alltid inskränkt sig till att finna och framställa det typiska hos arten eller hos vissa kategorier, såsom barnet^ ynglingen, ungmön, mannen, kvinnan o. s. v.; men ej till att finna och framställa det typiska hos individen, det rent karakteristiska hos honom. De fleste idealistiske målarne hafva därför haft knappt mer än ett ansikte, obetydligt varieradt för hvarje ålder, hvarje stånd, hvarje nationalitet, och deras figurer af samma ålder, kön, stånd och nationalitet hafva därför liknat hvarandra mer än medlemmarna af en och samma familj. Fechner anmärker slående, att ansiktena och gestalterna ha blifvit för idealiserande målare hvad bokstäfverna äro för skrifvare: de ligga, så att säga,i desse målares handföring, och man erhåller af dem ett slags kalligrafisk människoskrift, hvilken, i likhet med all kalligrafi, tar sig bra ut, men har föga karakter och påminner om förskriften. En idealisering, som lämnar det karakteristiskt individuella å sido, är en förfelad sådan, men har ändå länge varit den vanliga. Och det måste slutligen komma, hvad som i vår tid kommit, en skarp protest emot den. Synnerligen odräglig blir den, när den lämnar de områden, där idealismens egentliga hemland är: när den lämnar den religiösa trons, mytens, diktens, symbolikens områden, för att intränga på den hårdaste verklighetens mark, för att där framljuga ett full-komlighetstillstånd, som ingenting lidit i kampen för tillvaron: när den på det skildrade bondbröllopet gör bruden ej blott vacker, ty det har hon rättighet att vara och är det ofta nog, utan serafisk; brudgummen till en kerubisk yngling, bondgubbarne till patriarker, påminnande om ärkefäderna och apost-äarne i de italienska renässansmålningarna, bondkvinnorna till madonnor eller sierskor å la Michel Angelos sibyllor, männen till heroer, barnen till små änglar, alla naturligtvis iklädda nationaldräkter. En sådan genretafla intager samma plats som ett smick-radt, oförsynt ljugande porträtt. Naturalismen målar verkligheten smutsig, rå och frånstötande; realismen målar den sådan den är, men med ett afdrag af den skönhet, som icke faller genast i ögonen; den på af vägar komna idealismen målar den med en ljugande skönhet, som saknar allt karakteristiskt och i längden blir tråkig och osmaklig. Den på rätt väg sö-kande idealismen målar den karakteristisk, sann och så vacker den kan vara, utan att sannolikheten eller verklighetens gränser öfverträdas. Världen gestaltar sig efter våra ögon och vårt själstillstånd. Den som ser verkligheten med vänlig och klar blick

kan upptäcka skönhet snart sagdt i allt, som ej bär det fullständigt urartades prägel och det är på verklighetens område idealismens sak att framhålla den stundom mer fördolda, ehuru befintliga skönheten, detta i sanningens intresse, ej på hennes bekostnad. Är icke formen, hållningen vacker, kan dock själsuttrycket vara det, och när äfven det saknas, återstår dagrar-nes och skuggornas och färgernas skära poesi, som kan gjuta som ett skimmer från ett aflägset paradis öfver det jordiska eländet och hänvisa på hoppet om förlossningen därur. Den sant idealistiske konstnären står i striden för tillvaron på den kämpande och blödande skönhetens sida; han ser dess sår och ärr och framställer dem; men det är likväl skönheten han framställer och skönhetens rätt han värnar.

Det sköna och dess lagar.

16Har den bildande konsten en framtid? Eller är hennes historiska framtid afslutad, och skall måhända redan något af de nästkommande århundradena se henne dö? Denna fråga har i våra dagar blifvit på fullt allvar gjord af män, som visst icke sakna tankekraft, och redan det, att en sådan fråga kunnat uppställas och varda föremål för debatt kan synas vara ett betänkligt symptom, nästan mer betänkligt än att hon besvarats med ja, ty frågan skulle väl knappast blifvit gjord, om man icke försport ett svaghetstillstånd hos konsten sådan den nu är; men svaret tillhör endast framtiden att afgifva.

Det finnes s. k. positivistiska tänkare, som anse, att konsten tillhör en snart tillryggalagd utvecklingsperiod i människosläktets historia, och att hon, såsom allt annat utlefvadt, snart skall gifva sin gärd åt förgängelsen.

Uppriktigt taladt, säga dessa förståndige män, är ju konsten ändå blott en lek och hvad hon alstrat är ju leksaker för tycket och fantasien. Det är barndomen och ungdomen som leker. För demär leken icke blott ett nöje, utan ett behof, som kräfver att tillfredsställas. Men en mogen allvarlig mänsklighet känner sig ha vuxit från leken, alldeles som den mogna allvarliga människan känner sig ha gjort det. Konsten lefver nu endast emedan hon ingenting gjort, som kunde påkalla hennes afrättande. Hon får lefva, tills hon själf dör; men det behof, som födde henne till världen och underhöll hennes lif, det skall snart icke finnas mera, och därför har hon icke många steg till sin graf. Vår tid är icke hennes. Vår tid är naturvetenskapens, som lärer oss att betrakta naturen med helt andra ögon än konstnärens och barnets. För vår tids människor är naturen en väf af orsaker och verkningar, och ju allmännare denna uppfattning sprides, och ju djupare den intränger i vårt medvetande, dess mindre varda vi tillgängliga för den själsstämning, genom hvilken det är möjligt att i henne finna något sympatiskt tilltalande. Än mindre skola då våra efterkommande finna något sympatiskt tilltalande i konstens försök att efterbilda henne. Vår tid är den stora industriens tid, som i naturen icke ser en älskarinna, utan en tjänarinna, hvars krafter den skall, så långt sig göra låter, exploatera till sin nytta och till värn i striden för tillvaron. Ett vattenfall kan synas konstnären vackert; för den sant industrielle mannen är det ett beklagligt skådespel, såvida icke alla de hästkrafter, till hvilka dess fallkraft kan beräknas, äro använda att drifva maskiner. Ett solsken, som belyser kala klippmarker, där det är till ingen nytta, är en kraftförslösning, som framtiden antagligen skallråda bot på genom solkraftmotorer. För konsten skall utrymmet varda allt knappare, för skönhetskänslans odlande skola tillfällena varda allt färre i en tidsålder, behärskad af naturvetenskapen och industrien. Herbert Spencer, den bekante engelske filosofen, liknar naturvetenskapen vid den blyga Cendrillon, som länge måste sitta i spiselhörnet, medan hennes stolta systrar, konsten, metafysiken och teologien, utbredde sitt glitter för allas ögon; men nu är Cendrillons tur kommen; hon är erkänd som den förnämsta och skall snart bära en alls-våldig drottnings spira. Äfven Renan förutspår konstens död. Det förestår, säger han, en tid, då den store konstnären skall anses i det närmaste onyttig och som en gengångare från ett förflutet skede. Naturforskaren däremot skall vinna allt mer i betydelse.

Konsten förutsätter en skönhetskult. Konsten förutsätter en stor folkklass och allra helst ett helt folk som älskar det sköna och finner det vara lifvets krydda. Ett sådant folk var hellenerna. De satte minst lika mycket värde på att deras ungdom skulle vara vacker som att den skulle vara kunnig. De uppfunno en så att säga vetenskaplig uppfostran af-sedd att skulptera de ungas kroppar till sköna konstverk, i hvilka hvarje muskel företedde sin lämpliga mån af utbildning och hos hvilka hvarje rörelse skulle förete behag. Deras gymnastiksalar skapade ett folk af modeller till Fidias och Praxiteles. Hvad var naturligare än att skulpturen skulle blomstra bland dem, så

mycket hellre som all denna skönhet visadesig för allas blickar och kunde skönjas äfven genom den lätta plastiskt fallande dräkten? Men hur är det nu? Blott en ringa del af ungdomen får genom anbefalld gymnastik en ringa mån af metodiska kroppsrörelser och detta endast som ett svagt verkande motgift mot ett af olater åtföljdt stillasittande, som gör ynglingakroppen till ruinen af en sådan och gör anblicken af en skara ynglingar nästan till ett smärtsamt skådespel. Den ungdom, som fyller de franska skolpensionerna, är, sade nyligen en bekant fransk fosterlandsvän, en ungdom utan axlar, utan bröstkorg, utan muskler, en ungdom, vid hvars åsyn man anar den franska rasens undergång och Frankrikes utplånande ur nationernas antal. Inför en sådan måste skulpturen lägga bort sin mejsel, och hvad målningskonsten angår kan endast den naturalism, som gläder sig åt det abnorma och vansläktade, fästa sådana bilder på duken. Renan förutspår, att den mänskliga skönheten skall efter hand försvinna. De som dela hans åsikt ha därvid icke så mycket de s. k. högre klasserna för ögonen, hvilkas uppväxtålder representeras af de lärda skolornas till stor del degenererade ungdom utan framför allt den arbetande klassen, som med afseende på rasens bestånd är viktigast och inom den det ständigt växande antalet af industriella arbetare och arbeterskor, hvilkas lefnadsvillkor äro sådana att de måste framföda försvagade, skrofulösa och kroppsligt vansläktade ättlingar. Medan de s. k. lägre klassernas kraft och hälsa förhärjas genom ett öfverdrifvet mekaniskt arbete, hvarmed de ha att upprätthålla ett glädjelöstoch hopplöst lif, förhärjas de högre af en intellektuell uppfostran, som vårdslösar kroppen, öfveran-stränger nervsystemet, förslappar musklerna och på abnormt sätt utvidgar hjärnan. Redan Diderot har förutsagt huru framtidens intellektuellt utvecklade människor skola se ut: de skola mer och mer närma sig utseendet af pumpor på två pinnar.

En nyligen afliden fransk filosof och estetiker Guyau har upptagit de af Renan och äfven af Taine uttalade farhågorna till behandling. Han förnekar icke att om de nuvarande förhållandena komma att fortfara, att om en ensidig intellektuell uppfostran får suga lifskraften ur de bildade klassernas ungdom och industrialismen får utmärgla arbetareklassen, så skall människogestaltens plastiska skönhet sjunka allt djupare och slutligen försvinna; men han hoppas på en ersättning i ansiktenas andliga uttryck. Detta är sannerligen icke mycket tröstande, och pessimisterna invända för öfrigt att det uttryck af förfinad andlighet, hvarpå Guyau hoppats, ej är att vänta, utan snarare dess motsats. Denna förfining måste hafva sin källa i estetiska, moraliska och religiösa stämningar; men om människans plastiska skönhet mer och mer förminskas, om framtidens moral såsom det ser ut kommer att varda nyttig-hetsmoralen, den halfbeslöjade eller nakna egoismens evangelium; om den religiösa tron försvagas såsom ju antagligt är i ett materialistiskt och positivistiskt tidehvarf; om den förbrödring mellan folken, som man ännu i medlet af detta århundrade motsåg, visar sig vara en dröm och det i stället förestår enepok af tullkrig och vapenkrig mellan nationerna och om förhållandet mellan de olika folkklasserna artar sig, såsom det vill synas, till ett krig på lif och död emellan dem, så är en framtid af sådant slag icke ägnad att gifva oss det vederlag Guyau påpekat i ett uttryck af förfinad andlighet utan snarare ägnad att till den stigande fulheten i plastiskt afseende foga ett rått och brutalt uttryck i anlets-dragen. Mer och mer förminskas också den skönhets-njutning, den yttre naturen kan bereda oss. Skogarne uthuggas eller trakthuggas; äfven där de vårdas, förlora de sin ursprungliga karakter för att i stället påminna om att de äro kapital i sina ägares händer. Vattendragen förgiftas af de ständigt växande städernas kloaksystem och af de ständigt växande fabrikerna, den känsla af friskhet och renhet, som förut på idéassociationens väg förenade sig med anblicken af en insjös vattenspegel eller af bäckars och åars slingrande silfverband, upphör, och man föreställer sig dem snarare som en samling flytande orenlighet, hvarur det vore lifsfarligt att få en dryck. I sin stora helhet kan den yttre naturen visserligen icke på sådant sätt fördärfvas: det skall alltid finnas trakter, som bibehålla sin friskhet och poesi; men just de nejder, i hvilka befolkningarna koncentrera sig och från hvilka deras fleste innebyggare aldrig komma bort, skola mer och mer förfulas och förgiftas genom industrien och sålunda utöfva en skönhetsför-därfvande inflytelse på människorna. Det är gagnlöst att hoppas en förbättring genom utgången af den kamp emellan klasserna, hvars begynnelse redanskönjes i hotande prodromer och som antagligen skall fylla det nästkommande århundradet med skakande tilldragelser. På en utjämning dem emellan är ej att hoppas: en sådan vore möjlig, om klokhet och billighet finge göra sig gällande; men det är redan tydligt nog, att klokhet och billighet ha ingenting att säga, när det kämpas om brödet. Och fördenskull finnas endast två lösningar af. det stora sociala problemet. Forntidens slafveri skall återinföras, om arbetareklassen dukar under i striden. Samhället kommer att bestå af ett antal

kapitalister, af en stående armé, som kapitalet besoldar, för att hålla slafvarne i styr, samt af den stora massan slafvar, som varda mer och mer till lefvande maskiner med sofvande intelligens och förslöade känslor, kroppsligt afpassade till det arbete de ha att förrätta och mer och mer förlorande sin mänskliga prägel. Eller segrar arbetareklassen, och då har man efter all sannolikhet att vänta socialistiska republiker med högsta möjliga centralisation, med en manstark och in i de minsta enskildheter ingripande förvaltning, som tillintetgör all personlig frihet och reglerar hvarje individs dagliga verksamhet, så att han varder till en kugge och ingenting annat i den kolossala stats-arbetsmaskinen. Slafveri blir äfven detta, slafveri under ett enda statskapital i stället för under flere associerade privatkapital, och i hvilketdera fallet som helst varder skönhetslifvet tillintetgjordt och konsten därmed beröfvad sina rötter. Den kan under privatkapitalismens välde utan tvifvel fortfara att lefva men blott ett skenlif eller ett lif i förned-ring. Kapitalisterna kunna ju underhålla ett antal konstnärer för att smycka deras hem. Men om så sker, blir det helt visst en konst af lägsta slag. Konsten blir en tjänarinna till lyxen och lyxen själf behärskad af den andliga råheten och af det sensuella. Verldens nu lefvande störste kapitalister äro till regeln icke konsterfarne och offra på konsten i det närmaste intet. Den rent materiella lyxen är dem nog. Och än mer kommer detta att varda förhållandet i en framtid sådan den här visar sig i det historiska perspektivet.

Äfven från en annan sida hotar industrialismen konstens tillvaro. Mer och mer ersättes handarbetet af fabriksarbetet; den individuella lusten för ett prydligt och i sitt slag egendomligt arbetsalster är fördenskull redan nu stadd i utdöende. I den helle-niska och romerska forntiden hade, snart sagdt, hvarje äfven det ringaste alster af konsthandtverket sin prägel af originalitet. Det var för arbetaren själf en förströelse att utfinna nya motiv och motivvariationer och att göra den ena saken något olik en annan af samma slag. Så äfven under medeltiden och renässansen. Nu tillverkas nästan allt, som vi begagna, fabriksmässigt och efter schabloner, och fa-briksprodukter i hundratusental tillverkas efter ett och samma mönster och bära prägeln af det liflösa och mekaniska.

Efter att ha skildrat de faror, hvarmed industrialismen hotar det naturskönas och det konstskönas tillvaro, vänder sig pessimismen till de faror, som antagas hota från vetenskapen. Så yttrar en fram-stående författare: »Skaldens och konstnärens in-billningskraft synes hafva behof af ett slags vidskepelse om man nämligen tager detta ord i den antika betydelsen af superstitio, en känsla af något myste-riöst och öfversinnligt, som gör, att de icke tillfredsställas af att tilldragelser förklaras endast på det kalla förståndets väg. Deras inbillningskraft synes hafva behof af en halfskymning, som tillåter den att göra af tingen hvad den vill. Skymningens och månskenets obeskrifliga behag beror därpå, att de visa föremålen blott till hälften eller i obestämda konturer, som fantasien kan själf utfylla. Ställ allt här i världen i vetenskapens kyliga belysning, och skalde-drömmarna skola fly, skönhetsillusionen försvinna. Vetenskapens belysning har något känslolöst uti sig. Af den lefvande harmonien gör vetenskapen abstrakta formler, som uttrycka förhållandena mellan ett tings eller en rörelses elementer. Inbillningskraften måste blunda för dessa abstraktioner, för att kunna drömma sina skönhetsdrömmar. Vetenskapen förstör det underbara, jagar naturens andar bort ur naturen och gör denna till en af omedvetna och obarmhärtiga krafter hopväfd skapelse. Vanan att kalkylera och reflektera är i sig själf ägnad att försvaga den konstnärligt skapande instinkten. Konsten, detta instinktiva alster af de första fantasirika människoåldrarne, blir själf till slut en kalkyl, ett resonnemang i stället för en omedelbart verkande instinkt. Åtskilliga primitiva instinkter äro redan försvunna; konstinstinkten skall äfven försvinna, och metoden, kalkylen intaga det högsäte, som det skapande snillet förut innehade.»Det är isynnerhet Renan, som framhållit antagonismen mellan det naturvetenskapliga och det konstnärliga sättet att betrakta världen och uttalat den mening, att det förra åskådningssättet skall skada och tillintetgöra det senare.

Jag delar för min del de farhågor, som vidkomma industrialismens förhållande till skönhetslif och konst. Likväl icke i den mening, att jag fruktar att industrialismen skulle för alltid förgifta skönhets-lifvets källor och göra konstens tillvaro omöjlig, utan endast i den mening, att konsten väntas af en stor och ödesdiger historisk kris, hvarunder hon antagligen skall lida, men hvarur hon skall framgå med bevarad lifskraft till måhända högre öden än historien hitintills har tillmätt henne. Men hvad åter vidkommer de faror, som från vetenskapens sida förmenas hota konsten, så anser jag dem för ingenting annat än tomma hjärnspöken. Den helleniska tidens och

sedermera renässansens store konstnärer voro på sitt område icke endast fantasimänniskor, utan också vetenskapsmän, så nämligen, att de tänkte öfver sin verksamhet, sökte utfinna dess grunder, experimenterade och uppgjorde teorier. I det tekniska af sin konst voro de mera lärde än nutidens artister. Om Lionardo da Vinci och Michel Angelo har man med rätta sagt att de voro vetenskapliga snillen och det af väldig art. Har deras kalkylerande och reflekterande hindrat dem att varda konstnärer, beundrade af sin samtid och beundrade af eftervärlden? Shakspeare var en analyserande och resonerande psykolog; har detta förminskat den konst-närliga intuition, hvarmed han inträngde i de olika människokaraktererna, och den säkerhet och det lif hvarmed han skildrade dem? Schiller sysslade med filosofisk estetik och intager en plats som sådan i filosofiens historia. Han var och förblef dock skald. Göthe var tänkare och naturforskare, utan att hans-gigantiska konstnärsbegåfning led däraf. Jag tror för min del att den i stället vann därpå. Sully Prudhomme har i filosofien och naturvetenskapen hämtat ingifvelser till sköna dikter, i hvilka fantasien rör sig med fullkomlig frihet. Det kan vara riktigt att det finns svaga imaginationer, som släckas när deras innebafvare ha att syssla med exakta vetenskaper eller med matematik och filosofi. Men dessa imaginationer skulle i sin svaghet vara konsten till föga gagn och kunde lika lätt ha blifvit släckta af det alldagliga hårda lifvet omkring dem med dess små och stora bekymmer. De stora och starka ima-ginationerna hämta näring ur allt: filosofien vidgar deras synkrets och låter den skåda horisonter i ett omätligt fjärran; naturvetenskapens stora upptäckter,, upptäckter sådana som den Kopernikanska vidkommande jordens plats i solsystemet, eller den Mayer-ska om krafternas ekvivalens bli för dem till principer för en ny estetisk världsuppfattning. Konsten har sitt sätt att tolka världen, vetenskapen har sitt; men de äro så långt ifrån att utesluta hvarandra att de snarare verka komplimentärt som de motsatta färgerna i den spektrala färgkretsen; när man länge haft blicken fästad vid den ena, uppfriskas han af att få hvila på den andra. Lika litet som skalden- eller konstnären lider i sin verksamhet genom den vetenskapliga tolkningen, lika litet lider vetenskapsmannen af den estetiska. En af vår tids störste naturforskare, fysiologen Glaude Bernard, har framhållit, att de stora upptäckter, som göras på naturvetenskapens område, till regeln har sitt ursprung i forskarens fantasi, som leder honom att gissa i en viss riktning och att experimentera för att få gissningen bekräftad eller vederlagd. Den vägbrytande naturforskaren är ett slags skald eller konstnär tillika. Den Darwinska teorien om de organiska formernas utveckling är i sin första uppkomst en jätteskapelse af hans kombinerande fantasi. En fantasilös naturforskare skulle, äfven i besittning af Darwins alla kunskaper, aldrig kunnat skapa denna epokgörande teori. De stora hypoteserna äro vetenskapens poesi och konstverk. Bland de vägbrytande naturforskarne finns det måhända flere poeter än bland versmakarne och flere sanna konstnärer än bland mängden af dem, som måla taflor. Jag kan för öfrigt icke inse hvarför kunskapen om lagarne för ljusets brytning skulle förminska njutningen vid åsynen af en vacker solnedgång, eller hvarför kunskap i optik och fysiologi skulle minska intrycket af ett par vackra själfulla ögon, eller hvarför kunskap om människo-skelettets beskaffenhet eller musklernas anatomi skulle utplåna det plastiska behaget af en mänsklig lembyggnad. Renässansens konstnärer studerade ifrigt anatomien såvidt som de behöfde henne för sin konstnärsverksamhet. Den kunskap de sålunda förvärfvade eldade ytterligare deras entusiasm för sinverksamhet, skärpte deras blick för muskelrörelsernas harmoni och skönhet och satte dem i stånd att framställa ideal af lekamlig fullkomlighet. Man kan ha teoretisk insikt i ljusvågornas vibrationsförhållan-den, i de spektrala färgernas anatomi och fysiologi, om jag så får uttrycka mig, och ändå ha samma njutning som den härom okunnige vid betraktandet af färgprakten i en målning af Corregio eller Paolo Veronese. Det behof som fantasien har af det okända och hemlighetsfulla är i förklädnad behofvet af en värld att göra upptäcktsresor i, och detta behof känner naturforskaren äfven. Den som tror att okunnighet är nödvändig för poesiens och konstens bestånd behöfver sannerligen icke frukta att de skola upphöra genom vetenskapen. Ju mer kretsen för hvad denna kan belysa vidgas, desto större blir periferien, gränsen mot det okända, och ju mer vi få veta, dess mer omätlig synes den rymd vara, som ännu är inhöljd i mysterier. Då det säges att vetenskapen jagat gudarne och andarne ur naturen, så hindrar det icke de största vetenskapsmän att ana en ande i naturen; och i det att vetenskapen förenar hvarje naturfenomen med alla andra i det förflutna, det närvarande och det tillkommande, öppnar den för vår egen ande omätliga perspektiver. Ej blott människan utan hvarje grässtrå varder härigenom en mikrokosmos, en liten värld som på sitt sätt speglar universum: hvarje blomma blir ett barn af den protoplasmatiska utveckling som flutit genom de geologiska åldrarne och omfattar på

sitt sätt dessas daningsverksamhet inom ett stort organisktrike och hon blir på samma gång en dotter af solen och en frände till oss. Hvarje det minsta fenomen blir en medelpunkt, från hvilken strålar utgå i alla riktningar mot det oändliga. Själfva vår skönhets-trängtan och vårt behof af det konstsköna får sin plats i världsutvecklingen som en integrerande del af den. Vetenskapen, konsten och poesien äro olika uppenbarelser af en och samma mänskliga natur och så länge denna existerar i sitt nuvarande skick, kan ingendera af dem gå för alltid under. Konsten i sina högsta och ädlaste alster anteciperar det slutliga mål, som hoppet ställer för världsprocessen, nämligen mänsklighetens seger i striden för tillvaron, harmoniens slutliga förverkligande inom de gränser det är möjligt i en värld, ur hvilken lidande och död ej kunna förvisas. Vetenskapen smider vapen för vinnande af detta drömda mål. Målet är icke blott en dröm; ty världsutvecklingen, sådan den hittills uppenbarat sig, hänvisar mot detsamma. Nå vi det likväl aldrig, ligger felet måhända innerst i oss själfva.

Med dessa ord tager jag nu för denna gång farväl af mina åhörare med en hjärtlig tacksägelse för den vänliga uppmärksamhet, hvarmed de följt mina föreläsningar under denna termin. Utgifvarens anmärkningar.

De föreläsningar, sona rymmas i detta band, utgöra de första, som Viktor Rydberg höll, sedan han utbytt sitt professorat i kulturhistoria mot en professur i de bildande konsternas teori och historia, hvilket skedde på nyåret 1889. Under vårterminen detta år upptog han frågorna om det sköna och dess lagar och behandlade härvid de konstteoretiska spörsmål, med hvilka han sedan gammalt var förtrogen, och som utan gensägelse utgjorde det område inom professuren, för hvilket han var starkast rustad. Främst beaktade Rydberg — jämte de äldre ästetiska teorierna — modernare strömningar, särskildt de empiriska, som stödde sig på naturvetenskapliga undersökningar, och en författare som Gustav Theodor Fechner, den berömde psykofysikern (f. 1801 f 1887), hvars Vor-schule der Aesthetik utkom 1876, torde härvid särskildt hafva tjenat honom till ledning.

*

Den första föreläsningen »Konstens ursprung och utvecklingsläran», som redan kort efter att den hållits trycktes i en liten upplaga å 50 exemplar, upptogs i Varia (1894) och senare i Rydbergs Samlade Skrifter, men har här, för sammanhangets skuld, återupptryckts.

Det sköna och dess lagar. 17Den fjärde föreläsningen utgör i hufvud sak en åter-upprepning af det föredrag som Kydberg höll år 1884 inom serien romersk kulturhistoria; dock äro enstaka till-lägg gjorda.

*

Sid. 45. Uttalanden om den kyska nakenheten och den påklädda okyskheten har Rydberg närmare utfört i skriften »Om nakenhet och klädselsätt».

Sid. 51. Den afhandling af Jul. Humble, som Rydberg åsyftar är »Var tids ungdomsläsning, hennes inflytande och riktiga ledning», Sthlm 1871.

Sid. 56. Jmfr Hugo Magnus' arbeten: »Die geschicht-liche Entwickelung des Farbensinns», Leipzig 1877 och »Die Anatomie des Auges bei den Griechen und Eömern», Leipzig 1898.

Sid. 57. Det arbete af Proudfoot Begg, som här omtalas är tvifvelsutan hans »Development of Taste and other Studies in Aesthetics», som visserligen utkom redan 1884.

Sid. 67. Den häri uppdragna jämförelsen mellan modern och antik skildring erinrar om Lessings Laokoon.

Sid. 80. Man jämföre uttalandena om eken å bondens gårdsplan med dikten »Vårdträdet», liksom ock By dberg i Vapensmeden upptagit samma ämne.

Sid. 85. Ludvig Friedloenders hufvudarbete är hans Sittengeschichte Roms, hvaraf flere upplagor utkommit; den första 1862—71.Sid. 87. Alb. Lysanders här omtalade af handling »Om den klassiska forntidens uppfattning af naturens skönliet» utgafs såsom inbjudningsskrift vid den doktorspromotion i Juni 1877, till hvilken Ryd-berg inbjöds såsom hedersgäst och finnes omtryckt i Christian Cavallins och A. Th. Lysan-ders »Smärre Skrifter i urval».

Sid. 106, 120 och 135. Adolf Zeising (f. 1810 f 1876) framlade sina teorier om det gyllene, snittet såsom grundprincip för den mänskliga kroppens fördelning och såsom ett slags allmän konstgrundsats i »Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers (Lpg 1854), »Aesthe-tische Forschungen (Frankf. 1855) samt i den postuma skriften »Der goldene Schnitt» (Halle 1884).

Sid. 137. Det synes mig antagligast, att siffrorna i texten, som åsyfta den Fechnerska rektangelserien, äro tillkomna genom ett misstag, i det Rydberg nämnt siffrorna ofvanför rektanglarna i st. f. dem under desamma.

Fechners proportioner äro följande. Rektangeln N:o 1 (kvadrat) lXl; N:o 2: 6X5; N:o 3: 5X4; N:o 4: 4X3; N:o 5: 29X20; N:o 6: 3X2; N:o 7: 34X21 (gyllene snittet); N:o 8: 23X13; N:o 9: 2X1; N:o 10: 5X2.

Sid. 155 rad 13 står fysikalisk. Ifrågasättas kan huruvida icke detta är felskrifning för fysiologisk; liksom huruvida ej å sid. 159 rad 21 och 26orden fysiken och optiskt-fysikaliska borde utbytas mot fysiologien och fysiologiska.

Sid. 184. Med anledning af Rydbergs anmärkning om att smedernas arbete vid städet får något rytmiskt må framhållas, hurusom senare arbetets rytmik varit föremål för en ästetisk utredning af nationalekonomen K. Bucher i dennes »Ar-beit und Khytmus», Leipzig 1899. Särskildt behandlas i detta arbete smedernas takt å sid. 29, 112, 311, 325.

Smärre inadvertenser har utgifvaren ansett sig böra rätta. I fall, där han varit det ringaste tvifvelaktig, huruvida ändring borde ske, har han bibehållit Rydbergs text.

Karl Warburg.